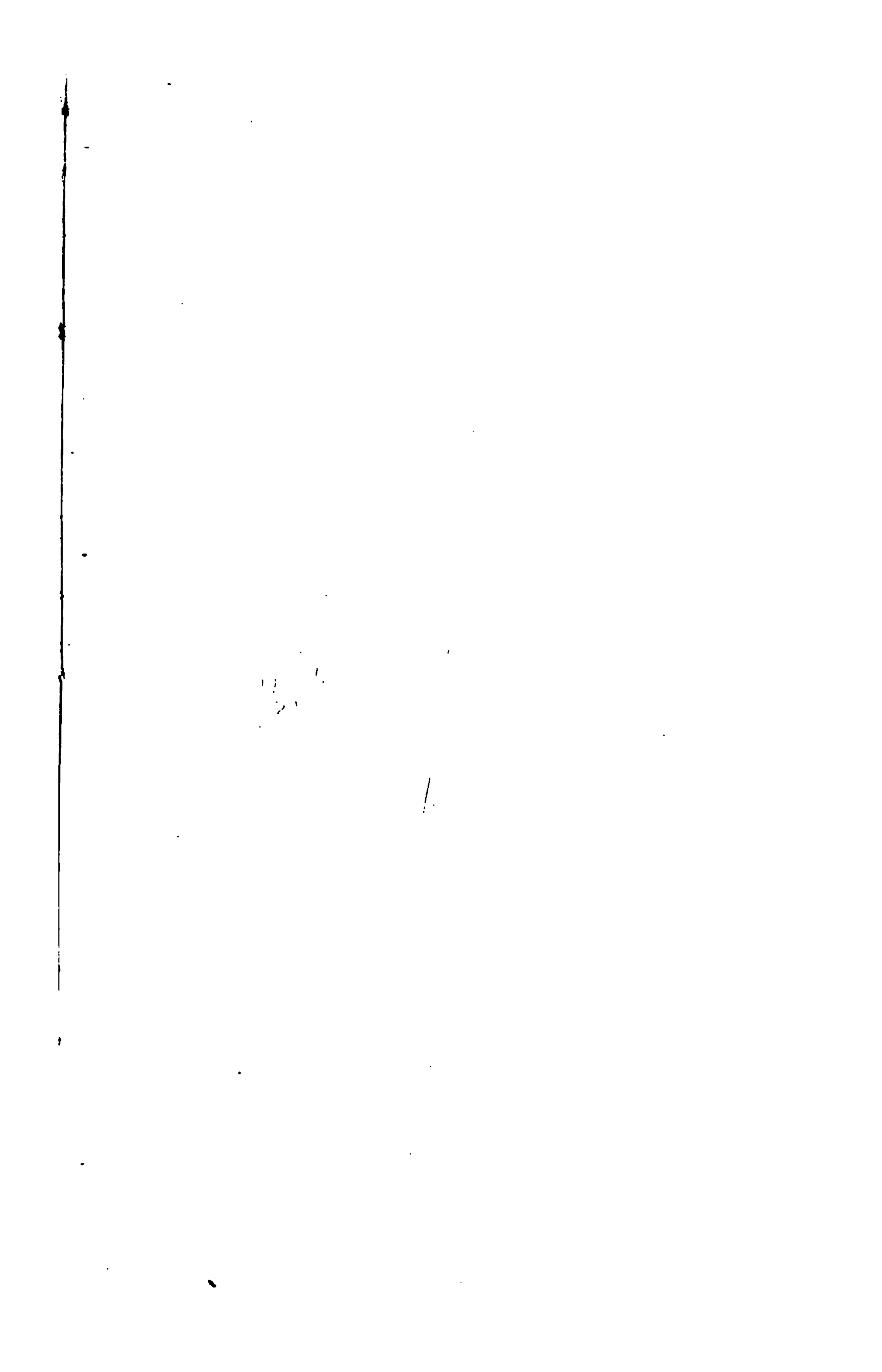

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY









O

MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXXIV.

DER EINFLUSS VON ARIOST'S ORLANDO FURIOSO AUF DAS FRANZÖSISCHE THEATER.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1905.

DER EINFLUSS

VON

ARIOST'S ORLANDO FURIOSO

AUF DAS

FRANZÖSISCHE THEATER

VON

DR. TH. ROTH,
OBERLEHRER AM REALGYMNASIUM ZU VEGESACK.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1905.

(34)

Inhalt.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist der erste Versuch, ein Gesamtbild zu geben von dem Einfluß, den der Orlando furioso des Ariost auf die französische Literatur ausgeübt hat. Ihre Entstehung verdankt sie in erster Linie den Anregungen und Ratschlägen meines hochverehrten Lehrers, Herrn Professors Dr. Breymann. Daher sei es mir gestattet, ihm an dieser Stelle meinen tiefen Dank für seine mühevolle Unterstützung sowohl bei der Abfassung der Arbeit als auch ganz besonders bei der Durchsicht der Korrekturen auszusprechen.

Ebenso herzlich danke ich Herrn Professor Dr. Schick für seine liebenswürdige Beihilfe bei der Durchsicht der Korrekturen; ferner der Staats- und der Universitätsbibliothek zu München, der Stadtbibliothek zu Bremen, der Kgl. Bibliothek zu Berlin, endlich den Bibliotheken de l'Arsenal, Mazarine, Ste-Geneviève und der Nationalbibliothek zu Paris, welche alle meine Wünsche, soweit sie vermochten, mit bekannter Bereitwilligkeit und Liebenswürdigkeit erfüllt haben.

Benützte Literatur.

Albert, M.: Les théâtres de la Foire (1660—1789). Paris. (Hach.) 1900. 8⁰.

Alboïze, E.: Histoire de la Comédie italienne en France, in: Le monde dramatique (1835). I, 342 ff.

Allais, G.: Malherbe et la poésie française du 16e siècle. P. 1891. 8⁰.

Andrae, A.: Sophonisbe in der frz. Trag., in: Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1891. Suppl. VI.

Anonym: Théâtre françois. P. (G. Loyson) 1625. 8⁰.

Ariosto, L.: Orlando furioso, ed. Casella. Firenze. 1877. 2 Bde. 8⁰.

Arnaud, J.: Les Italiens prosateurs français. Études sur les émigrations italiennes depuis Brunetto Latini jusqu'à nos jours. Milan. 1861. 8⁰.

Arnould, E.: Essais de théorie et d'histoire littéraire: De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française. P. 1858. 8⁰.

Aumer, Ch.: Astolphe et Joconde ou les coureurs d'avantures. P. 1827. 8⁰.

Baïf, Ant. de, Œuvres en rime, p. p. Marty-Laveaux. P. 1891. 8⁰.

Baillet: Jugements des Savants, rev. et corr. par La Monnoye. P. 1722. 7 Bde. 8⁰.

Barbier, A. A.: Dictionnaire des ouvrages anonymes. 3. Aufl. P. 1872—80. 4 vols. 8⁰.

Barthélemy, G.: Histoire de la Comédie française. P. 1886. 8⁰.

Bauter, Ch. [Meliglosse]: La Rodomontade, La Mort de Roger, Tragedies et Amours de Catherine. A Monsieur le Lieutenant de Civil. S. l. s. a. (Paris. Bibl. nat.: YS 6680).

Bauter, Ch.: La Rodomontade, Tragedie de Rodomont, avec la descente aux enfers, avec figures. Troyes (Nic. Oudot) 1619. 8⁰ (Paris. Bibl. nat.: YS 6973).

Becker, Ph. A.: Jean Lemaire de Belges. Straßburg. 1893. 8⁰.

— —: Marg. de Valois. Über Becker's Schrift cf. LBl. 1902, S. 176; Guy, in: Annales du Midi. 1902 (avril).

Bengesco: Bibliographie des Œuvres de Voltaire. P. 1882—1890. 4 Bde. 8⁰.

Bernage, J.: Étude sur Robert Garnier. (Thèse). P. 1880. 8⁰.

Bernardin, M.: La comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire. P. 1892. 8⁰.

Betz, L. P.: La Littérature comparée. Essai bibliographique. Straßburg. 1900. 8⁰.

Billard, Cl.: Tragedies françoises. P. 1610. 8⁰. (Paris. Bibl. nat.: YS 2074.)

Bizos, G.: Études sur la Vie et les Œuvres de Jean de Mairet. P. 1877. 8⁰.

Blanc, J.: Bibliographie italo-française, in der Bibliographie de traductions fr. d'aut. it., p. 1265 ff. P. 1886. 8⁰.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien. Erlangen und Leipzig. (A. Deichert-Böhme) 1902. 8⁰ (Münchener Beitr. XXIV. Heft).

Bolte, Joh.: Molière-Übersetzungen, in: Herr.'s Arch. Bd. 82, S. 108 ff.

Bolza, G.: Manuele Ariostesco. Venetia. 1866. 8⁰.

Bourciez, E. E. J.: Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II. (Thèse). P. 1886. 8⁰.

Bouvy, E.: Voltaire et l'Italie. P. 1898. 8⁰.

— —: Zaïre en Italie, in: Annales des Facultés des lettres des Universités du Midi. Bulletin italien (1901) I, 22 ff.

Campardon, E.: Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. P. 1880. 2 Bde. 8⁰.

Carducci, G.: L'Ariosto ed il Voltaire, in: Fanfulla della Domenica, 5 giugno, 1881.

Casanova, G.: Mémoires écrites par lui-même. P. 1880. 8 Bde. 8°.

Castelnau: Mémoires sur les règnes de François II, Charles IX, Henri III et de Catherine de Médicis. P. 1621. 4°.

Castre (l'Abbé de): Les trois siècles de la littérature française. A la Haye. 1781. 12°.

Catherine de Médicis: Lettres, in: Docum. inéd. de l'Hist. de Fr. 1886, Bd. II, S. 145.

Chamard, H.: L'invention de l'ode et le différend de Ronsard et de Du Bellay, in: RhlF. (1899) IV, 21 ff.

Chappuys, G.: Le Roland furieux mis d'Italien en François. Ie éd. Lyon. 1576. 8°.

Chappuzeau, S.: Le Theatre françois. Lyon. 1674. 8°.

Chouquet, G.: Histoire de la musique dramatique en France. P. 1873. 8°.

Claris [= Claretie]: Le Théâtre à la foire Saint-Laurent pendant la première moitié du 18e siecle. P. 1893. 8°.

Clément (F.) et Larousse, P.: Dictionnaire des Opéras. P. s. a. 8°.

Coignee de Bourron: Les Amours d'Angélique et de Medor avec les furies de Roland et la mort de Sacripant, Roy de Circassye et plusieurs beaux effets contenus en cette tragedie tiree de l'Arioste et qui est en cinq actes en vers sans distinctions de scenes. Troyes. (N. Oudot). 1620. 12°.

[Coignee de Bourron]: Les Amours de Zerbin et d'Isabelle princesse fugitive où il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par le dit Zerbin recherchant son Isabelle par le monde, et comme il est délivré de la mort par Roland. T[royes]. 1621. 12°.

Collé, Ph.: Joconde, opéra comique en 2 actes et en vaudeville, in: Théâtre de société ou Recueil de différentes pièces de théâtre tant en vers qu'en prose. P. 1768. 2 Bde. 8°; ibd. 1777. 3 Bde. 8°.

Corneille, Th.: Bradamante. Tragedie. Paris (Chez M. Brunet) 1696. 8⁰ (Paris. Bibl. nat.: YS 8792, selten.)

Cotronei, B.: La Fontaine e l'Ariosto, in: Rassegna della Letteratura ital. e stran. Catania. 1890. S. 58—89.

Couture, G.: Pétrarque et Jacques Colonne, évêque de Lombez, in: Revue de Gascogne (1881). XXI, 32 ff.

Dan, M.: Trésor des Merveilles de Fontainebleau. P. 1642. fol.

Danchet: Alcine, Tragédie lyrique en 5 actes avec un Prologue, musique de M. Campra. P. 1705. 8⁰.

[Dancourt, F. C.]: Angélique et Médor, comédie en un acte. P. 1685. 8⁰.

Dannheisser, E.: Studien zu J. de Mairet's Leben und Wirken (Münch. Diss.). Ludwigshafen a. Rh. 1888. 8⁰.

— —: Zur Geschichte des Schäferspieles in Frankreich, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1889. XI, 65 ff.

— —: Zur Geschichte der drei Einheiten, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1892. XIV, 1—76.

Degubernatis, A.: L'Arioste et Marc Monnier, in: Nuova Antologia. 2ª serie. 1878. März—April, S. 380 ff.

Dejob, Ch.: Un bel libro da fare, in: Raccolta di studj critici, dedicati ad Al. d'Ancona. Firenze. 1901. 8⁰. S. 133 ff.

— —: Études sur la Tragédie. P. 1897. 8⁰.

Demogeot, J.: Histoire de la littérature française avant Corneille et Descartes. P. 1859. 8⁰.

— —: Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française. Littératures Méridionales. P. 1880. 8⁰.

De Riche, G.: Les Amours d'Angelique et de Médor. Tragicomedie en 8 actes, en vers, sans distinctions des scènes, et avec des chœurs. Poitiers. (A. Monnier). 1648. 4⁰.

Des Boulmiers: Hist. du Théâtre de l'Opéra comique. P. 1769. 2 Bde. 8⁰.

Desfontaines, M.: Œuvres. P. 1812. 12⁰.

Desforges, Ch.: Joconde. Opéra Comique en Deux actes, en vaudeville et en prose. P. s. a. 8⁰ (Bibl. nat.: Y Th. 9682).

Desnoisterres, J.: Vie de Voltaire. P. 1868—1876. 2 Bde. 8⁰.

Despois, E.: Le Théâtre français sous Louis XIV. 2e éd. P. 1882. 8⁰.
Desportes, Ph.: Œuvres complètes, p. p. A. Michiels. P. 1858. 8⁰.
D'Estrée, P. D.: Les origines de la Revue au Théâtre, in: RhlF. (1901). VIII, 234—280.
Dominique et Romagnesi: Arlequin Roland, Parodie et Vaudeville en un Acte de la trag. lyr. de Roland, in: Recueil général des Parodies. P. 1727. 4 Bde. 12⁰.
Donati, L.: L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire. Halle a. S. 1888. 8⁰.
Dorez, L., et Thuasne, L.: Pic de la Mirandole en France (1485—1488). P. 1897. 8⁰.
Doumic, R.: L'opéra et la tragédie au 17e siècle, in: Rev. des deux Mondes. Juillet. 1895. S. 445 ff.
Du Bellay, J.: Œuvres, p. p. Marty-Laveaux. P. 1866—67. 2 Bde. 8⁰.
Du Rocher, R. M., Sieur: L'Indienne amoureuse ou l'heureux Naufrage, Tragicomédie en 5 actes, en vers, imitée de l'Arioste. P. (Chez J. Corrozet). 1631. 8⁰.
Eicke: Zur neueren Geschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Leipzig. 1891. 8⁰.
Étienne, M.: Joconde ou les Coureurs d'Avantures. P. 9e éd. 1821. 8⁰ (Paris. Bibl. nat.: YTh. 9689).
Fagan, Ch. B.: Joconde, comédie en un acte, in: Nouveau Théâtre François ou Recueil des plus nouvelles Pièces représentées au Théâtre François depuis quelques années. P. 1743. 5 Bde. 8⁰ (cf. 5. Bd. S. 1 ff. oder im 1. Bd. der Œuvres complètes de Fagan. P. 1760. 4 Bände. 8⁰).
Faguet, E.: Desportes, in: Rev. des Cours et Conférences de la Sorbonne. 1893—1894. nov.-mars, S. 96 ff.
— —: Maynard, in: Rev. d. C. et C. 1894—1895. nov.-mars, S. 33 ff.
Favre, J.: Olivier de Magny (Thèse). P. 1885. 8⁰.
Ferrazzi, C.: Bibliografia Ariostesca. Bassano. 1881. 8⁰.
Fest, O.: Der Miles gloriosus in d. franz. Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière. Erlangen und Leipzig. 1897. 8⁰ (Münchener Beiträge, XIII. Heft).

Flamini, Fr.: Studi di stor. lett. ital. e straniera. Livorno. 1895. 8⁰.

— —: Du rôle de Pontus de Tyard dans le pétrarquisme fr. Padova. 1901. 14 S. 8⁰.

Fränkel, L.: Einfl. der ital. auf die englische Literatur, in: Vollm.'s Jahresber. 1895/96 IV (II, 430 ff.).

— —: Italienische und andere romanische Wechselbeziehungen zur mittel- u. neuengl. Lit. bis 1895, in: Vollm.'s Jahresber. 1895/96 IV (II, 441 ff.).

Gabotto: Notes sur quelques sources ital. de l'épopée au moyen-âge, in: Rev. d. l. rom. 1897. XL, 241.

Génin: Farce de Pathelin. P. 1857. 8⁰.

Gidel, F.: Histoire de la litt. franç. P. 1875/91. 4 Bde. 8⁰.

Gilbert, G.: Les amours d'Angelique et de Medor. Tragicomédie. P. (Chez Gab. Quinet). 1664 (Paris. Bibl. nat.: YTh. 806).

Godefroy, Ch.: Histoire de la litt. française. P. 1878—81. 3 Bde. 8⁰.

Guidi, U.: Annali delle edizioni e delle versioni dell' Ariosto. Bologna. 1861. 8⁰.

Guy: Les sources franç. de Ronsard, in: Rev. d'Hist. litt. 1902. IX, 217 ff.

Hartmann, G.: Merope im französischen und italienischen Drama. Erlangen u. Leipzig. 1892. 8⁰ (Münch. Beitr. III. Heft).

Hauvette, H.: Les relations littéraires entre la France et l'Italie, in: Annales de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Grenoble. Grenoble. 1895. VII, 239—257.

— —: Dante dans la période française de la Renaissance, in: Annales .... Grenoble. 1899 (cf. Giorn. stor. 1901 XXXVIII, 455 ff.).

— —: Un chapitre de Boccace et sa fortune dans la littérature française, in: Bulletin Italien. 1903. III, 1—6.

— —: Luigi Alamanni. P. 1903. 8⁰.

Heauréau, B.: Histoire littéraire du Maine. P. 1844. 3 Bde. 8⁰.

Héroard: Journal ... sur l'enfance et la jeunesse de

Louis XIII (1601—1628), extrait des MSS. originaux par E. Soulié et E. Barthélemy. P. 1868. 2 Bde. 8°.

Hettner, H.: Französische Literaturgeschichte des 18. Jahrh.'s, 5. Aufl. besorgt von H. Morf. Leipzig. 1894. 8°.

Hönncher, E.: Fahrten nach Mond und Sonne. Studien zur französischen Literaturgeschichte des 17. Jahrh.'s. Oppeln-Leipzig. 1889. 8°.

Hoffmann, F. B.: Ariodant, drame musical en trois actes et en prose, musique de Méhul. P. 1799. 8°.

Holl, F.: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrh.'s in Frankreich. Erl. u. Lpz. 1903 (Münch. Beitr. XXVI. Heft).

Jal: Dictionnaire crit. de biogr. et d'hist., 2e ed. P. 1872. 8°.

Julleville, Petit de: La Comédie et les Mœurs en France au moyen-âge. P. 1886. 8°.

Kawczinski, G.: Über das Verhältnis des Lustspieles Les Contents von Odet de Tournèbe zu den Esbahis von J. Grevin und beider zu den Italienern. Festschrift zum 8. allgem. deutschen Neuphilologentag in Wien. Wien. 1898. 8°.

Klingler, O.: Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im 17. Jahrh. Diss. [Zürich] Straßburg. 1902. 8°.

Knörich, W.: Die Quellen des Avare, in: Z. f. neufrz. Spr. u. Litt. 1886. VIII, 51 ff.

Köhler, R.: Eine Stelle im Orl. fur. und Nachahmungen derselben, in: Z. f. Lit. Gesch. 1876. V. Bd.

Körting, H.: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrh. Leipzig. 1885. 2 Bde. 8°.

Köstlin, H. A.: Geschichte der Musik. 5. Ausg. Berlin. 1899. 8°.

Kowal: L'Art poét. de Vauquelin de la Fr. Progr. Staats-Realsch. Wien. III. 1902. 8°.

Kugel, S.: Untersuchungen zu Mol.'s Médecin malgré lui, in: Z. f. frz. Spr. u. Lit. 1899. XX, 1—71.

La Boëtie, E. de: Œuvres, p. p. Feugère. P. 1846. 8°.

La Calprenède, S. de: La Bradamante, Tragédie. A Paris. (Chez Sommaville). 1637. 4°.

Lafontaine, J.: Œuvres, p. p. H. Regnier (Grands Écrivains de la France). P. 1884—93. 11 Bde. 8°.

La Harpe, J. F.: Cours de littérature. P. 1834. 2 Bde. 8°.

Lamartine, A.: Œuvres, P. (Lemerre). 1885—87. 12 Bde. 16°.

Lanson, G.: Histoire de la Littérature française, 7e éd. P. 1902. 8°.

La Porte et Chamfort: Dictionnaire dramatique. P. 1774. 2 Bde. 8°.

Laumonier: La Cassandre de Ronsard, in: Rev. de la Renaiss. 1902 (oct-déc.).

Landau: Die Dramen von Herodes und Mariamne, in: Z. f. vgl. Lit. 1895. VIII, 175 ff., 279 ff.

Laur, E.: Louise Labé: Zur Geschichte der franz. Literatur des 16. Jahrh.'s Straßburg. 1873. 8°.

Laval, Mathieu de: Isabelle, imitée de l'Arioste. P. 1576. 8°.

Lefranc, A.: Le platonisme en France au XVe et au XVIe siècle, in: Rev. d'Hist. litt. de la France. 1896. III, 1—45.

Lemaître, J.: La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt. P. 1882. 8°.

Lemazurier: Galerie des acteurs du Théâtre français. Neudruck. P. 1810. 2 Bde. 8°.

Lemercier, A.-P.: Étude littéraire et morale sur les poésies de J. Vauquelin de la Fresnaye. P. 1887. 8°.

Lenient, C.: La Comédie en France au 18e siècle. P. 1888. 2 Bde. 8°.

Lepage: Le Théâtre en Lorraine. P. 1897. 8°.

Le Sage, A. R.: Les eaux de Merlin. Opéra comique en un acte et en Vaudeville, im 2. Bande des Théâtre de la Foire, contenant les meilleures pièces, qui ont été représentées aux foires de St-Germain et de St-Laurent... recueillies, revues et corrigées p. M. M. Le Sage et d'Orneval. P. (Étienne Ganneau). 1721. 9 Bde. 12°.

Le Sage et d'Orneval: L'isle des Amazones. Opéra Co-

mique en un acte et en Vaudeville, im 3. Bande des Théâtre de la Foire. P. 1721. 9 Bde. 12⁰.

Lintilhac, C.: Précis hist. et crit. de la Littérature française. I. Bd. P. s. a. [1890/91.] 8.

Loforte-Randi: Umoristi, in: Letteratura straniera. Palermo. 1901. 3ª serie, 179 ff.

Madeleine, J.: Quelques poètes français des 16ᵉ et 17ᵉ siècles à Fontainebleau. Fontainebleau. 1900. 8⁰.

Mahrenholtz, R.: Molière und die römische Komödie, in: Herr.'s Arch. 1876. LVI, 24—264.

— —: Molière und die spanische Komödie, in: Herr.'s Arch. 1878, LX, 284 ff. [Cf. Frz. Stud. 1881. II, 154 ff.].

— —: Molière's Leben und Werke. Heilbronn. 1881. 8⁰.

Mahelot, E.: Mémoire de plusieurs décorations [begonnen v. L. Mahelot, fortg. v. M. Laurent i. J. 1675; Bibl. nat.: mss. fr. 24330]; zitiert nach Rigal: Hist. du Théâtre français avant Corneille, p. 310 ff.

Mairet, J. de: Le Roland furieux. Tragicomédie. A Paris. (Chez Aug. Courbe). 1640. 4⁰.

Malherbe, F. de: Œuvres compl., p. p. Lalanne. P. 1862. 5 Bde. 8⁰.

Marigny, F.: Les Fêtes de Versailles. P. 1664. 8⁰.

Marmontel, J. F.: Œuvres compl. P. 1818. 19 Bde. 8⁰.

— —: Le Roland furieux, trag. lyr., musique de Piccini. P. 1875. 8⁰.

Marot, J.: Œuvres, p. p. Jeannet. P. 1883. 4 Bde. 8⁰.

Marpillero, G.: I suppositi del L. Ariosto, in: Gior. stor. 1898. XXXI, 291 ff.

Maulde, R. de: Louise de Savoie et François Iᵉʳ. P. 1895. 8⁰.

Maupoint: Bibliothèque du Théâtre françois. P. 1783. 8⁰.

Mellin de St-Gelais: Œuvres, p. p. Blanchemain. (Bibl. elzév.) P. 1873. 3 Bde. 8⁰.

Merz, J.: Carlo Goldoni in seiner Stellung zum franz. Lustspiel. Eine Quellenuntersuchung (Diss.). Lpz. 1903. 8⁰.

Molière, J. B.: Œuvres, p. p. Despois et Mesnard. (Gr. Écr. de la Fr.) P. 1873—93. 11 Bde. 8⁰.

Monselet, Ch.: Les Oubliés et les Dédaignés. P. 1857. 2 Bde. 8°.

Montchrestien, A. de: Les tragédies, d'après l'édition de 1604, p. p. L. P. de Julleville. P. 1891. 8°.

Montreux, Nicolas (Ollenix du Mont Sacré): Bergeries de la belle Julliette, Ensemble la Tragedie d'Isabelle De l'Invention d'Ollenix du Mont Sacré, Gentilhomme du Mayne. A Paris (Chez G. des Rues). 1595. 4 Bde. 12° (Paris. Bibl. nat.: Y^2 7068 u. Y 7069).

Morf, H.: Die franz. Literatur zur Zeit Franz I. (1515—1547), in: Herr.'s Arch. 1895. XCIV, 207 ff.

Morillot, P.: Scarron et le genre burlesque. P. 1888. 8°.

Nagel, H.: Das Leben und die Werke J. A. de Baïf's, in: Herr.'s Arch. 1878. LX, 241 ff. u. 1879. LXI, S. 53 ff.

Neri, G.: Una fonte dell' Écossaise de Voltaire, in: Rassegna bibliografica della lett. ital. 1895. VII, 321 ff.

Nisard, R.: Hist. de la litt. franç. 8e éd. P. 1881. 4 Bde. 8°.

Nolhac, P. e Solerti, A.: Il viaggio in Italia di Enrico III. Torino. 1890. 8° (Cfr. Giorn. stor. 1891. XVII, 136 ff.).

Oelsner, K.: Dante in Frankreich bis zum 18. Jahrh. Berlin. 1898. 8°. Koch's Z. f. vergl. Lit.-G. XII, 488 (Cfr. Herr.'s Arch. 1900, CII, 229 und Gior. stor. XXIX, 142).

Oriol, A.: Leopardi et la littérature franç., in: Bulletin italien. II, 303 ff.

Panard et Sticotti: Roland, Parodie, im 1. Bde. der Œuvres de Panard. P. 1763. 4 Bde. 12°.

Palissot, Ch.: Mémoires pour servir à l'histoire de notre temps. P. 1763. 8°.

Paris, G.: La poésie fr. du moyen-âge, 2. Aufl. P. 1890. 8°.

— —: La nouvelle franç. aux XVe et XVIe siècles, in: Journal des Savants, 1895, mai-juin.

— —: La Source italienne de la Courtisane amoureuse, in: Raccolta di studj . . ded. al D'Ancona. Firenze. 1901. 4°.

Parodies du nouveau théâtre italien, ou Recueil des Parodies représ. p. les Comédiens italiens. P. (Briasson). 1731. 3 Bde. 12°.

Pasini, F.: La „Bradamante“ di Roberto Garnier e la sua fonte ariostesca, in: Annuario degli Studenti Trentini. Trento. 1901. 8°. S. 121 ff.

Pelissier, G.: Ronsard et la Pléiade, in: Petit. de Julleville's Hist. d. l. langue etc. III, 137 ff.

Perrens, F. T.: La Comédie italienne à Paris. Mme Ristori, in: Rev. des deux Mondes, 15 juin 1855; 15 juin 1857.

Petitot, G.: Répertoire du Théâtre français. P. 1817. 5 Bde. 8°.

Pflänzel, M.: Über die Sonette des J. du Bellay nebst einer Einleitung über die Einführung des Sonettes in Frankreich. Saalfeld. 1898. 8°.

Picot, E.: Des Français qui ont écrit en italien au 16e siècle, in: Rev. des bibliothèques 1898. janv.-juin. XI.

Picot, E.: Les italiens en France au 16e siècle, in: Bulletin italien I, 92 ff., 269 ff.; II, 23 ff. u. 108 ff.; III, 25 ff. u. 219 ff.

Pifteau, C.: Hist. du Théâtre en France. P. 1879. 8°.

Piéri, M.: Le pétrarquisme au XVIe siècle. Pétrarque et Ronsard. (Thèse). Marseille. 1895. 8°.

Pinvert: L. de Baïf. P. 1900. 8°.

Quinault, Ph.: Le Roland furieux, Tragédie lyrique. P. 1685. 8° (Paris. Bibl. nat.: YTh. 15725).

Rabelais, Fr.: Œuvres, p. p. L. Jacob · Bibliophile. P. 1853. 8°.

Rajna, P.: Le Fonti dell' Orl. fur. 1. Aufl. Fir. 1876. 8°.

Régnier, M.: Œuvres, p. p. Jeannet. P. 1874. 8° und E. Courbet. P. 1875. 8°.

Reynier, G.: Thomas Corneille. (Thèse). P. 1892. 8°.

Rathery, E. J. B.: L'Infl. de l'Italie sur les lettres fr. P. 1853. 8°.

Riccoboni, L.: Histoire du Théâtre italien. P. 1731. 8°.

Riemann, H.: Opernhandbuch. Lpz. 1887. Suppl. 1893. 8°.

Rigal, E.: La Pastorale, in: Julleville's Histoire de la langue etc. (1897). III, 316 ff.

— —: Le Théâtre fr. avant la période classique etc. P. s. a. [1901]. 8°.

Rigal, E.: Les personnages de la Comédie au 16e siècle, in: Rev. d'Hist. litt. de la France 1897. IV, 161 ff.

Robiou, E.: Essai sur l'hist. de la litt. et des mœurs pendant la première moitié du 17e siècle. Sous le règne de Henri IV. P. 1858. 8°.

Rochon de Chabannes: Heureusement, Comédie en un acte et en vers, p. p. J. J. Olivier. P. 1903. 8°.

—: La coupe enchantée, Comédie en un acte en prose, im I. Bd. des Nouveau Théâtre de la Foire. P. 1765. 4 Bde. 8°.

Rolland, R.: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully. P. 1895. 8°.

Ronsard, P.: Œuvres, p. p. P. Blanchemain. P. 1857—67. 7 Bde. 8°. (Bibl. elz.).

Roy, Ch.: Bradamante, Tragédie, Musique de la Coste. P. 1707. 4° (Paris. Bibl. nat.: YS 696).

Saar, K.: Der Komödiantenroman. Berlin, Stuttg. (Spemann.) s. a. 8°.

Saint-Amant: Œuvres compl., p. p. L. Livet. P. 1855. 2 Bde. 16°.

Saint-Marc Girardin: Tableau de la littérature française du 16e siècle. 5e ed. P. 1883. 8°.

Sauvage, F. et ***: Angélique et Médor, Opéra bouffe en 1 acte. P. 1843. 8°.

Scarron, P.: Le Roman comique, p. p. V. Fournel. P. 1857. 2 Bde. 16°.

Schirmacher, K.: Théophile de Viau, in: Herr.'s Arch. 1896. XCVI, 97—159, u. XCVII, 29—100.

Schmidt, Erich: Charakteristiken. Berlin. 1886. 8°.

Schneegans, H.: Molière, in: Geisteshelden, Bd. 42. Berlin. 1902. 8°.

Schoembs, J.: Ariost's Orlando furioso in der englischen Literatur des Zeitalters der Elisabeth (Diss.). Soden a. T. 1898. 8°.

Schoenherr, P.: St-Amant, sein Leben und seine Werke, in: Z. f. frz. Spr. u. Litt. 1888. X, 113 ff.

Schuchardt, H.: L'Ariosto, in: Beilage zur allg. Zeitung 1875, Nr. 149.

Schuré, E.: Histoire du Drame Musical. P. 1873. 8°.

Scoppa, A.: Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française. P. 1803. 8°.

Seele, W.: Voltaire's Roman Zadig ou la Destinée. Eine Quellenforschung. (Diss.). Lpz. 1891. 8°.

Soelthoff-Jensen, K. K.: Le 5e livre de Rabelais et le Songe Poliphile, œuvre étrange du dominicain italien Fr. Colonna, in: Rev. d'Hist. litt. de la France. 1896. 8°.

Steffens, G.: Rotrou-Studien I. Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's. Berlin. 1891. 8°.

Stiefel, A. L.: Unbekannte italienische Quellen Jean Rotrou's, in: Z. vgl. Lit. 1893. Bd. VI. 5 Suppl. S. 1 ff.

— —: Tristan l'Hermite's le Parasite und seine Quellen, in: Herr.'s Arch. 1891, Bd. 86, 47 ff.

— —: Einfluß des italienischen Dramas auf das andereri Länder, in: Vollm.'s J.-Ber. 1896. IV (II, 555).

— —: Geschichte der Don Juansage, in: J.-Ber. f. neuere d. Lit., herausg. v. E. Schmidt 1899, Bd. X, 2. Abteil.

Stemplinger, E.: Ronsard u. d. Lyriker Horaz, in: Kört. Z. f. neufrz. Spr. u. Lit. 1904. XVI, 70 ff.

Texte, J.: Les origines de la Renaissance, in: Rev. des Cours et Conférences 1894, nov.-mars. S. 248 ff.

— —: L'influence italienne dans la Renaissance française, in: Études de littérature européenne. S. 25—48. P. 1898. 8°.

Toldo, P.: A proposito d'una fonte ital. del Tartuffe, in: Gior. stor. 1894. Bd. 23, S. 297 ff.

— —: Contributo allo studio della Novella francese del XV e XVI secolo. Roma. 1895. 8°.

— —: La Comédie française de la Renaissance, in: Rev. de l'Hist. litt. de la Fr. 1897. IV, 366 ff.; 1898, V. 554 ff.; 1899. VI, 571 ff.

— —: L'arte italiana nell' opera di Rabelais, in: Herr.'s Arch. 1899. Bd. 100, S. 103.

— —: Dell' Espion de G. P. Maranno e delle sue attenenze con le Lettres persanes del Montesquieu, in: Gior. stor. 1897. XXVIII, S. 84 ff.; XXIX, 47 ff.

Toldo, P.: La Bottegà del café e l'Écossaise del Voltaire, in: Gior. stor. XXXI, 442.

— —: Quelques sources italiennes du Théâtre comique d'Houdar de la Motte, in: Annales . . . Bull. ital. 1900. I, 200 ff.

— —: La poésie burlesque, in: Z. f. rom. Phil. 1901. XXIV u. XXV und RhlF., 1901. VIII, 569 ff.

Torraca, F.: Gl' imitatori del Sannazaro. Roma. 1882. 8°.

Trautmann: Franz. Schauspieler am bayerischen Hofe, in: Jahrbuch f. Münchener Geschichte II, 183.

Tréverret, Ch.: L'Italie au 16e siècle. P. 1879. IIe série. 8° [Cfr. Rev. critique 1880, S. 37].

Vaganay, H.: Le Sonnet en Italie et en France au 16e siècle. Lyon. 1902. 8°.

Vaganay et Vianey: Un modèle de Desportes, in: Rev. d'Hist. litt. 1903. X, 277 ff.

Vaganay: Du Bellay et les Rimes diverses, in: Rev. d'Hist. litt. 1901. VIII.

Vauquelin de la Fresnaye: Diverses poésies, p. p. J. Travers. Caen. 1869. 2 Bde. 8°.

— —: Les Foresteries, p. p. J. Travers. Caen. 1872. 8°.

Vianey, J.: Mathurin Régnier. P. 1896. 8°.

— —: Les odes pindariques de Ronsard, in: Rev. d. langues rom. 1900. sept.-oct.

— —: L'Arioste et la Pléiade, in: Bull. ital. I, 293—317.

— —: La Source de l'Olive, in: Rev. crit. 1902. 21 oct.

— —: Un modèle de Desportes non signalé encore, in: Rev. d'Hist. litt. de la Fr. 1903. X, 277 ff.

— —: L'Arioste et les Discours de Ronsard, in: Rev. Universitaire 1903. XII, 473—75.

— —: La part de l'imitation dans les Regrets, in: Bull. ital. IV, 1 ff.

Vollhart, W.: Die Quelle von Molière's Tartuffe, in: Herr.'s Arch. Bd. 91, S. 55—68.

Voltaire: Œuvres, p. p. Beuchot. P. 1829—34. 70 Bde. 8°.

Wagner, E. W.: Mellin de St-Gelais. — Eine literarische u. geschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen a. Rh. 1893. 8°.

Weinberg, G.: Geschichte des franz. Schäferspiels in der ersten Hälfte des 17. Jahrh.'s. Frankfurt a. M. 1884. 8°.

Wenzel, G.: P. Larivey's Komödien und ihr Einfluß auf Molière, in: Herr.'s Arch. Bd. 82, S. 63—81.

— —: Ästhetische und sprachliche Studien über Antoine de Monchrétien, im Vergleich zu seinen Zeitgenossen. (Diss.). Weimar. 1885. 8°.

Young: Molière's Stegreifkomödien, in: ZfrSp. XXII, 190 ff.

Zumbini, B.: Studj di lett. stran. Firenze. 1893. 8°. (Vgl. Gior. stor. Bd. 23, 292 ff.).

Anm. In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benutzte Arbeiten nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, der Chor, p. IX ff., Fest, der Miles glor., p. IX ff.; Ebner, Beitrag, p. IX ff.; Buchetmann, Rotrou's Antigone, p. VIII ff.; Böhm, Beiträge, p. X ff. und Holl, Tendenzdrama, p. X ff. aufgeführt sind: Amicis, L'imitazione latina; Ancien théâtre fr., p. p. Viollet le Duc; D'Ancona, I comici italiani; Anecdotes dramatiques; Baschet, Les comédiens; Beauchamps, Recherches; Belleau, Œuvres poétiques; Bibliothèque du th. fr., p. p. La Vallière; Birch-Hirschfeld, Geschichte; Brunet, Manuel; Chasles, E., La comédie; Chasles, Ph. Études; Creizenach, Geschichte; Darmesteter et Hatzfeld, Le 16e siècle; Dhom, Welches ist das Verhältnis ....; Des Masures, Tragédies sainctes; Didot, Dict. gén.; Doumic, Marguerite de Navarre; Du Verdier, La bibliothèque; Ebert, Entwicklungsgeschichte; Faguet, La tragédie; Fournier, Le théâtre fr. au 16e et au 17e siècle; Fournier, Variétés hist. et litt.; Garnier, Les tragédies, herausgeg. v. W. Förster; Gaspary, Geschichte; Goedeke, Grundriß; Goujet, Bibliothèque; Gröhler, P. Scarron; Haag, La France protestante; Histoire universelle des théâtres; Jodelle, Œuvres, p. p. Marty-Laveaux; Journal du théâtre français (zitiert nach Faguet); Julleville, Histoire du théâtre en Fr. au m. âge; derselbe, Hist. de la langue etc.; Kahnt, Gedankenkreis; Klein, Geschichte des Dramas; La Croix du Maine et du Verdier, Les bibliothèques; Larivey, Les Comédies; La Taille, Jacques de, Œuvres; Lenient, La Satire; Léris, Dictionnaire portatif; Lotheissen, Molière; derselbe, Geschichte; Lucas, Histoire philosophique; Mairet, Silvanire, herausgeg. v. R. Otto; Magnin, Les origines; Marguerite de Navarre, L'Heptaméron; Michaud, Biogr. univ.; Moland, Molière et la com. ital.; Moréri, Le grand Dictionnaire historique; Morf, Geschichte; Mouhy, Tablettes dramatiques; derselbe, Abrégé; Nagel, A. de Baïf; Nicéron, Mémoires; Parfaict, Histoire;

Dieselben, Dictionnaire des théâtres; Pasquier, Les Recherches; Peters, P. Scarron [Münchener Beiträge, H. 6]; Proelss, Geschichte; Reinhardstöttner, Plautus; Rigal, A. Hardy; derselbe, Esquisse; Sainte-Beuve, Tableau historique; Sand, Masques; Schmidt-Wartenberg, Seneca's Einfluß; Stiefel, Über die Chronologie; Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte; Tivier, Histoire; Toldo, Figaro; derselbe, Ce que Scarron doit ....; derselbe, Le théâtre de la Renaissance; Vapereau, Dictionnaire; Wiese u. Pèrcopo, Geschichte.

Einleitung.

1. Der Einfluß Italiens auf die französische Literatur im allgemeinen.

Der Einfluß der italienischen Literatur auf die französische ist der tiefgehendste und erfolgreichste gewesen, den je eine fremde Literatur auf das französische Schrifttum auszuüben vermocht hat. Trotzdem fehlt es immer noch an einer das gesamte Gebiet der Literatur umfassenden Darstellung dieses Einflusses. Seitdem mit der Renaissance das Studium des klassischen Altertums seinen Einzug in Frankreich gehalten hatte, ward man nicht müde, die Alten als die unerreichten Vorbilder zu preisen und ihre Nachahmung als die sicherste Gewähr für die Unsterblichkeit eines Werkes hinzustellen; in Wirklichkeit aber plünderte man die Schätze der spanischen und ganz besonders der italienischen Literatur, meist ohne Quellenangabe, oft auch mit der lügenhaften Angabe antiker Vorbilder.[1]) Es ist daher begreiflich, wenn die Literarhistoriker des 16. bis 18. Jahrhunderts, soweit sie überhaupt sich mit Quellenforschung beschäftigen, zunächst den klassischen Einfluß auf die französische Literatur hervorheben, weniger aber den italienischen beleuchten. So zählt Du Verdier (1585) nur die Übersetzungen und freien Übertragungen italienischer Dichter auf, scheint aber nichts von

[1]) Texte, *Les orig. de la Ren. (R. des c. et c.) 1894*, S. *248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin; s'ils imiteront Térence ou Plaute, leur vrai modèle est une comédie de Bibbiena.»*

der italianisierenden franz. Lyrik des 16. Jahrh. zu wissen; so erwähnt er von Mellin de St-Gelais nur die *Ginevra* und die *Sophonisbe* als Nachahmungen der Italiener[1]), von Desportes nur die Übertragungen aus dem *Rasenden Roland* und aus Aretino's *Marfisa.*[2]) Goujet behandelt allerdings in einem eigenen Bande die italienischen Übersetzungen, doch führt er von sonstigen Einflüssen der italienischen Literatur wenig an. Du Bellay nennt er den französischen Ovid[3]); Ronsard hat nach ihm nur das Altertum zum Vorbilde genommen[4]); auch bei Ant. Baïf wird mit keinem Worte des italienischen Einflusses gedacht.[5]) Besser unterrichtet sind die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire du théâtre français* (1745 ff.) und Beauchamps in seinen *Recherches* (1735), da die Bühnendichter gewöhnlich die Quelle, aus welcher sie ihre Stoffe schöpften, angegeben haben. Wo das jedoch nicht der Fall ist, sind ihre Quellenangaben mit großer Vorsicht aufzunehmen.[6])

Erst im 19. Jahrhundert beschäftigt sich eine Reihe hervorragender Gelehrter mit der Untersuchung dieses Einflusses. Ant. Scoppa stellt 1803 in seinem *Traité de la poésie italienne, rapporté à la poésie française* eine eingehende Untersuchung über die französische Prosodie an und kommt zu dem Resultate, daß ein großer Teil der franz. Verskunst von der italienischen beeinflußt sei.[7]) Weit wichtiger ist Rathery's *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIIIe s. jusqu'au règne de Louis XIV.* Doch gibt Rathery nur einen allgemeinen Überblick über den italienischen Einfluß in Frankreich; einen großen Raum nimmt zudem die Untersuchung von Frankreichs Einfluß auf Italien ein[8]); so handeln die

---

1) *Biblioth. S. 864.*

2) *Ibd. S. 947.*

3) *Bibl. franç. XII, 119.*

4) *Ibd. XII, 192.*

5) *Ibd. XIII, 340.*

6) *Vgl. über die geringe Zuverlässigkeit ihrer Angaben* Böhm, *Beitr. z. Kenntnis d. Einflusses Seneca's (S. 28—31), woselbst sich noch weitere Literaturnachweise finden.*

7) *Traité, S. 245 ff.*

8) Oelsner, *Dante in Frankreich, unterzieht das Buch einer*

ersten 50 Seiten nur von dem letzteren. Spricht er z. B. von Tasso, so ist ihm in erster Linie daran gelegen, zu beweisen, daß der italienische Dichter häufig auf altfranzösische Quellen zurückgeht; zum Schlusse erst fügt er hinzu, wie Boileau und Voltaire über den Dichter geurteilt haben.[1]) Über Ronsard und seine Schüler weiß er nur zu sagen, daß sie besonders Petrarca, Bembo und Sannazar nachahmen[2]); in ähnlicher, allgemeiner Weise wird die Pastorale behandelt.

Gründlicher und übersichtlicher behandelt Arnould den Gegenstand in seinen *Essais de théorie et d'histoire littéraire* (1858); er betrachtet die einzelnen Literaturgattungen in chronologischer Reihenfolge und untersucht besonders eingehend den Einfluß des italienischen Stiles auf den französischen.[3]) Was den stofflichen Teil betrifft, so geht er, wie sein Vorgänger, nie auf Einzelheiten ein. So sagt er z. B. über die franz. Dichter des 16. Jahrhunderts[4]): «*Il serait facile de relever dans les œuvres de Ronsard, de du Bellay, de Baïf, de Remi Belleau, de Desportes et en général des poètes de la seconde moitié du 16e siècle un grand nombre de morceaux lyriques, odes, sonnets, chansons, madrigaux, imités ou traduits de l'italien, mais cela nous apprendrait peu de chose.*» (!) Ihm ist es besonders darum zu tun, das *résultat définitif* festzustellen.

Auch Demogeot widmet einen größeren Abschnitt seiner *Histoire des littératures étrangères* (1880) dem italienischen Einflusse.[5]) Er verfolgt ihn als erster, allerdings in ganz kurzen Umrissen, vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, lehnt sich jedoch allzusehr an Rathery an, den er auch in der ausführlichen Behandlung des französischen Einflusses auf die italienische Literatur nachahmt.

---

scharfen Kritik; Demogeot, *Hist. des litt. étr., spricht ihm die Gründlichkeit ab.*

[1]) *Influence, S. 96.*

[2]) *Ibd., S. 110.*

[3]) *Essais, S. 335:* «*De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française.*»

[4]) *Ibd., S. 416.*

[5]) *Chap. XIII, 135 ff.*

In demselben Jahre (1880) erschien die erste bedeutendere Arbeit über die italienischen Schauspieler in Frankreich, besonders in Paris, von Campardon, welcher sich ausschließlich mit der inneren Geschichte derselben, mit ihren Beziehungen zum französischen Hofe, ihren Einnahmen, ihrer sozialen Stellung und ihrem Privatleben beschäftigt.[1]) Auch Baschet geht in seinen *Comédiens italiens à la cour de France* nicht auf den literarischen Einfluß der italienischen Schauspieler ein.

Von deutschen Forschern kommt besonders Lotheissen's *Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert* (1877) in Betracht; zwar weist er nachdrücklich auf die wichtige Rolle hin, welche Italiens Schrifttum in Frankreich spielt[2]), doch geht er nicht viel über Rathery und Demogeot hinaus; auch ihm ist die Pleiade in erster Linie Nachahmerin der Alten, Malherbe einseitiger Bewunderer der Griechen und Römer, Regnier nur ein Schüler des Horaz.[3]) Ergiebiger dagegen ist Proelss' Abschnitt über dieses Thema in seiner Geschichte des neueren Dramas (1880/83)[4]), besonders der Teil, welcher die französische Oper[5]) behandelt, während ihm dagegen bei der Besprechung der Tragödie und der Komödie nicht wenige Irrtümer unterlaufen.[6])

Erst das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts bringt uns mehrere eingehende Abhandlungen über einzelne Epochen der französischen Literatur, in denen die italienische Einwirkung sich besonders geltend macht.

Nolhac und Solerti liefern einen ausführlichen Bericht von Heinrich's III. Reise nach Italien und von seinem ersten Zusammentreffen mit den *Comici gelosi* in Venedig.[7]) Stiefel

---

[1]) *Les comédiens du roi de la troupe italienne etc. Par. 1880. 8°.*

[2]) *Geschichte I, 25, 27, 264 ff.; IV, 9 ff.*

[3]) *Ibd. I, 30.*

[4]) Cf. *Bd. II, Halbband 1, 8—314.*

[5]) *Ibd., S. 234—310.*

[6]) *Ibd., S. 22: Die Corrivaux sollen die Übersetzung eines Ariost'schen Lustspieles sein! S. 26: Die Deguisez des J. Godard sind nach ihm von Larivey beeinflußt.*

[7]) Nolhac e Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III etc 1890; vgl. auch das Giorn. stor. 1891, XVII, 146 ff.*

untersucht die ital. Quellen des *Parasite* von *Tristran l'Hermite* und einige unbekannte Quellen Rotrou'scher Stücke.[1]) Texte beginnt seine Forschungen über Italiens Einfluß auf die französische Renaissance, welcher nach ihm darin bestand, daß er in die Sprache Anmut und Reinheit brachte, in dem Dichter einen stark ausgeprägten Individualismus großzog und die *idée d'art* als obersten Grundsatz für jeden Dichter aufstellte.[2]) Allerdings bleibt uns Texte einen befriedigenden Beweis für diese von ihm aufgestellten Punkte schuldig. Die Zeit Franz' I. wird hinsichtlich des italienischen Einflusses eingehend von Fr. Flamini untersucht, welcher im 4. Kapitel seiner *Studi* eine Reihe neuer Tatsachen zutage fördert und besonders das Wirken italienischer Gelehrter am Hofe und an der Pariser Universität schildert.[3])

Während er in einem weiteren Kapitel gelegentlich der Besprechung von Odet de la Noue's Gedichten den italienischen Einfluß zur Zeit Heinrich's III. nur kurz behandelt[4]), ist den Entlehnungen Desportes' bei den italienischen Dichtern ein breiterer Raum gewidmet[5]), wobei er viel Neues bringt; so findet er in Desportes' Sonettensammlung *Les rencontres des Muses de France et d'Italie* zu der bis dahin auf 43 angegebenen Zahl von entlehnten Sonetten 10 weitere, deren Quellen Sonette von Domenichi, Amomo, Rota und Marini bilden.[6])

Das größte Verdienst um die Forschungen auf diesem Gebiete jedoch hat der unermüdlich fleißige Toldo sich erworben, der eine geradezu erstaunliche Kenntnis der

---

[1]) *Tristan l'Herm. Le Parasite (1891);* derselbe, *Unbek. ital. Quellen J. Rotrou's (1893).*

[2]) *Les origines de la Ren. (1894);* derselbe, *L'influence ital. dans la Ren. fr., in seinen Études (1898).*

[3]) *Studi di storia lett., cap. IV, 197—339; auf S. 206—209 führt er die Namen von 6 bedeutenden Gelehrten an der Pariser Univ. an von ital. Dichtern am Hofe Franz I. werden besonders Amomo und G. Camillo Delminio (S. 297 ff., bzw. 319 ff.) behandelt.*

[4]) *Le rime di Odetto de la Noue e l'Italianismo al tempo d'Enrico III, ibd., S. 370—381.*

[5]) *I plagi di Ph. Desportes, ibd., S. 347 ff., und Appendix, S. 431 ff.*

[6]) *Le rime, ibd., S. 358—360.*

italienischen und französischen Literatur an den Tag legt. Er untersucht die Quellen der französischen Novellen des 16. und 17. Jahrhunderts und findet, daß nahezu die Hälfte derselben lange vorher schon in italienischen Novellensammlungen enthalten waren.[1] Wenn auch G. Paris bestreitet, daß Toldo's Quellenangaben für alle Novellen richtig seien, so muß er doch zugeben, daß in den meisten ein italienischer Einfluß sich geltend macht.[2] Noch wichtiger sind seine Untersuchungen über die Komödie der Renaissancezeit, welche er in einer Reihe von Artikeln in der *Revue d'Histoire littéraire de la France* veröffentlicht hat.[3]

Nach dem Vorbilde Gaspary's[4], den er übrigens nicht erwähnt, zerlegt er die Handlung in den Lustspielen in gewisse Motive und vergleicht diese in den Komödien der beiden Literaturen. Da nun gewisse Motive in der Komödie aller Zeiten unabhängig voneinander wiederkehren und die Grundlage fast jeder Intrigue bilden, müssen viele seiner Quellenforschungen mit Vorsicht aufgenommen werden. Wir werden später Gelegenheit haben, ihm eine Anzahl von Irrtümern nachzuweisen. Trotzdem darf seine Arbeit auf diesem Gebiete als eine grundlegende bezeichnet werden, ebenso wie seine Untersuchung über die italienische Kunst bei Rabelais[5], über Montesquieu's[6], Diderot's[7] und Voltaire's[8] Beziehungen zur Literatur jenseits der Alpen.

---

[1] *Contributo (1895), pass.*

[2] *La nouvelle fr. (Journ. d. Sav. 1895, mai-juin, 289—303; 342—361); der formelle Einfluß wird von G. Paris vollst. zugegeben; hinsichtlich des Stoffes will er keine „literarischen" Einflüsse, sondern in erster Linie Volksüberlieferung gelten lassen (vgl. ibd., S. 294, 298, 350).*

[3] *La Comédie de la Renaissance (Rev. d'Hist. litt. 1897, XXIII, 366—392; 1898, XXIV, 554—603); bei* **Betz**, *La litt. comp., S. 60, unrichtig angeführt.*

[4] *Geschichte, II, 611 ff.*

[5] *L'arte ital. nell' op. di Rabelais (ANSp. 1899, Bd. 100, 103—148).*

[6] *Dell' Espion di G. P. Maranno etc. (Giorn. stor. 1897 ff., XXIX, 47—79.)*

[7] *Se il Diderot abbia imitato Goldoni (Giorn. stor. 1895. XXVI S. 350—376).*

[8] *Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni (Giorn. stor. 1897, XXXI, 358).*

Vianey beleuchtet zum ersten Male das Verhältnis der Pleiade zu Ariost mit besonderer Berücksichtigung der Lyrik[1]; wenig gelungen ist ihm die Untersuchung über das Theater des 16. Jahrhunderts, welches nach ihm, besonders in den Tragödien Garnier's und Montchrestien's, einige Beschreibungen von Zweikämpfen und Schlachten in der Manier des Ariost aufzuweisen hat.[2]) Die Bradamante Garnier's erwähnt er nicht, ebensowenig die beiden vorhergehenden, dem *Orlando furioso* entlehnten Tragikomödien, von denen wir allerdings nur die Titel besitzen. Bouvy liefert uns in seiner Abhandlung *Voltaire et l'Italie* (1898) ein reichhaltiges Material über diese Seite der Voltaireforschung[3]; doch erschöpft er keineswegs den Gegenstand. Creizenach's dritter Band seiner Geschichte des neueren Dramas (1903) berücksichtigt im richtigen Maße den Einfluß Italiens besonders auf die Komödie, bringt zum Teil neues Quellenmaterial, so z. B. für die *Corrivaux* des J. de la Taille, die er ganz richtig auf eine Novelle im Decamerone (V, 1) zurückführt[4], schließt aber seine Arbeit mit dem Jahre 1570 ab. Mit der Zusammenstellung italienischer Dichter, die ins Französische übersetzt wurden, beschäftigen sich Blanc[5] und Guidi[6]; doch können beide den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erheben; besonders lückenhaft ist die Kompilation Blanc's; von den 94 Übersetzungen (nebst deren verschiedenen Auflagen) Ariost's kennt Blanc nur 46, Guidi zählt deren 84.

Den ersten Versuch, die bis 1900 vorhandene Literatur über die Wechselbeziehungen des italienischen und französi-

---

[1]) *L'Arioste et la Pléiade (Bull. ital., I, 293—317).*

[2]) *Ibd., S. 313.*

[3]) *B. nennt nicht die ital. Quellen des Zadig, noch die der Écossaise, geht nicht auf die einzelnen Nachahmungen in der Pucelle und in Henri IV. ein; auch über die Quelle Tancrède's läßt er uns im Ungewissen.*

[4]) *Geschichte des neueren Dramas III, 93 f.*

[5]) *Bibliogr. des trad. fr. d'aut. ital., in: Bibliogr. italico-franç., II, 1265—1506.*

[6]) *Annali delle ediz. e delle versioni dell' Orl. fur. e d'altri lavori etc., S. 177 ff.*

schen Schrifttums machte Betz in seinem bibliographischen Werke *La littérature comparée* (1900). Leider sind Betz' Angaben allzu unvollständig [1], die Einteilung ist mangelhaft, da der Verfasser die Titel, anstatt nach Literaturperioden oder Literaturgattungen, nach der Zeit ordnet, in der die betreffenden Werke erschienen sind. Besonders dürftig ist der italienisch-französische Teil ausgefallen, in dem Betz zwar eine ziemlich große Zahl französischer Arbeiten, dagegen fast gar keine deutschen anführt und von den deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften nur ganz wenige in den Kreis seiner Untersuchung zieht.

Von den bedeutendsten franz. Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts betonen nur die in der jüngsten Zeit erschienenen den Einfluß Italiens. Während Sainte-Beuve [2], Saint-Marc Girardin [3] und Nisard [4] auf die einseitigste Weise die Nachahmung des Altertums als vorherrschend bezeichnen und italienische Einwirkungen nur flüchtig berühren, werden letztere von Lanson, Morf und in Petit de Julleville's großem Literaturwerk, wenigstens in bezug auf das Theater mehr berücksichtigt; allerdings ist es bei der Anlage dieser Werke von vornherein ausgeschlossen, daß sie auf Einzelheiten eingehen.

Außer den angeführten Werken wurde noch eine größere

---

[1]) *S. 53 wird ein Artikel von Labitte: Dante, trad. de M. Fiorentino etc. (R. d. 2 M., 1. nov. 1840) erwähnt, doch suchten wir den Artikel vergeblich an dieser Stelle; daselbst vermissen wir bei Hauvette's Dante dans la poésie fr. de la Ren. die Angabe, daß die betr. Abhandl. nur eine kurze Rede ist. Auf S. 58 ist bei Nunziante's Marino alla corte di Luigi XIII, welcher in der Nuov. Antol. erschien, die Angabe des Bandes ausgefallen. Murray's Artikel The influence etc. (S. 66) erschien in der Academy am 17. Juli, nicht am 4. Sept. Über Betz' unvollständige Angaben cf. Minckwitz, Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1902, S. 58; ebenso Bouvy, Bull. ital. 1901, I, 57.*

[2]) *Tabl. hist. etc.; er erwähnt ital. Einfl. weder bei Du Bellay (S. 70ff.), noch bei Ronsard (S. 80ff.).*

[3]) *Tabl. de la litt. fr.; er erwähnt selbst bei Mell. de St-Gelais (S. 66) und bei Desportes (S. 80) keinen Einfl. der ital. Lit.*

[4]) *Hist. de la litt. fr., III, 74: «La tragédie [est] imitée des anciens, la tragi-comédie imitée des Espagnols, la farce imitée de l'italien.»*

Anzahl von Spezialuntersuchungen zu Rate gezogen, welche im Laufe unserer Abhandlung besprochen werden sollen.

2. Der Einfluß Italiens auf die französische Lyrik.

Der Umstand, daß das italienische Rom der Sitz der Christenheit war, brachte es mit sich, daß sich ein reger Verkehr zwischen den gebildeten Kreisen Frankreichs und Italiens bereits frühzeitig entwickelte. Kardinäle, Priester jeden Standes und Ranges, Diplomaten, Heerführer und ganze Scharen von Söldnern waren stets auf dem Wege nach dem Lande jenseits der Alpen, und brachten die großartigen Eindrücke, welche die Trümmer der alten Welt und die Nachkommen derselben, ihre neue Literatur, ihre Liebe zur Kunst auf sie machten, mit nach Hause.[1]) Andererseits sandte Italien eine Reihe seiner besten Söhne nach dem westlichen Nachbarlande, und half so seine höherstehende Kultur dort zu verbreiten.[2]) Thomas von Aquin, Brunetto Latini studieren auf der Pariser Hochschule. Pico della Mirandola[3]), Dante[4]), Petrarca[5]), Boccaccio[6]) verweilen, wissensdurstig oder schutzbedürftig, kürzere oder längere Zeit auf französischem Boden; Crétin, Molinet, Chastellain, Meschinot lesen und studieren bereits die guten Schriftsteller Italiens[7]), und bald dringen

---

[1]) Flamini, *Studi, pass.*

[2]) Proelss, *Gesch. II, 1. Halbb., S. 8;* Lanson, *Hist., S. 152, besonders aber* Arnaud, *Les Italiens prosateurs fr., wo diese Reisen der Italiener nach Frankreich von Brunetto an eingehend behandelt werden.*

[3]) Dorez et Thuasne, *Pico d. l. Mirandola en France (cf. Giorn. stor. XXXI, 145); ebenso Morf I, 10 (La Croix, Bibl. I, 439. Seine Werke wurden von A. Baïf 1557 übersetzt).*

[4]) Arnould, *Essais, S. 338;* Rathery, *Infl., S. 20.*

[5]) Lanson, *l. c., S. 153, 164;* Arnould, *l. c., S. 338;* Gaspary, *I, 409;* Couture, *Petr. et J. Colonne; cf. Romania 1882, IX, 338.*

[6]) Arnould, *l. c., S. 338.*

[7]) Rathery, *Infl., S. 55;* Ph. Chasles, *Études, S. 86 f.;* Becker, *Jean Lemaire, S. 298 ff. findet, daß Martin Franc, der Sekretär der Päpste Felix V. und Nikolaus V., eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den beiden*

Übersetzungen der großen italienischen Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio in weitere Kreise ein.[1]) Aber erst als die durch Karl VIII. 1494 begonnenen Feldzüge der französischen Könige Frankreich das Italien der Renaissance erschlossen hatten, ergoß sich in das Land ein Strom neuer Ideen, welche die bereits vorhandene Neigung zur Nachahmung der antiken Literatur stärkten, klärten und auf eine Besserung der unbefriedigten Lebenszustände hindrängten.[2]) Der erste bedeutende Mann, bei dem sich der neue Einfluß zeigt, ist Jean Lemaire de Belges. Seine italienischen Vorbilder sind Dante, Petrarca, Boccaccio, Filelfo und Serafino.[3]) Aus der *Div. Com.*, deren Verfasser er mit J. de Meung auf eine Stufe stellt[4]), nimmt er die Terzine mit ins Französische, und dichtet in diesem Versmaße seinen *Temple d'Honneur et des Vertus.*[5])

In seinem Buche *Concorde des deux langues* (1511), in welchem Lemaire seine Überzeugung von der Überlegenheit der italienischen Sprache zum Ausdruck bringt, fordert er am Schlusse zu gemeinschaftlicher Kulturarbeit der beiden Länder auf.

Jene Überlegenheit bekundete sich auch darin, daß eine Anzahl Franzosen sich der italienischen Sprache in Wort

---

Literaturen gespielt hat; in seinem Champion des Dames schwebt ihm Dante's Div. Com. vor, auf welche besonders die Nachahmer des Rosenromans ihre Blicke richten. Bocc.'s Decamerone und De claris mulieribus finden frühzeitig Nachahmer in Frankr. Chastellain schreibt ihm zu Ehren den «Temple de Bocace». Von Petrarca sind es die rührende Geschichte von Griselidis und die «Trionfi», welche mit Vorliebe nachgebildet werden.

[1]) Blanc, *Bibl. Bd. II, S. 1291—94 (Dante); S. 1326—29 (Petrarca); S. 1278—1281 (Boccaccio); von der Übersetzung Bocc.'s durch Le Maçon werden allein 24 Ausg., bzw. Neuauflagen angeführt.*

[2]) Morf, *Gesch. I, 10.*

[3]) Becker, *l. c., S. 297.*

[4]) Oelsner, *Dante in Frk., S. 18.*

[5]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e s., S. 84;* Lanson, *l. c., S. 227;* Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Lit. im 16. Jahrh., S. 73, erwähnt nichts von einem italienischen Einflusse bei J. Lemaire;* Gidel, *Hist. de la litt. fr., S. 27, nennt den «Temple de Vénus» eine Dichtung im Geiste der Trionfi;* Morf, *l. c., S. 19: „Er ahmt gern Petrarca nach."*

und Schrift bedienten, so G. d'Avost, Gab. de Gutterry, J. Zuallart, Ph. E. de Gondi, P. Bricard.[1]) Umgekehrt sehen wir Italiener, welche das französische Idiom gebrauchen, dabei aber eine Reihe von Italianismen mit einmischen.[2]) Der bedeutendste dieser Italiener ist G. Alione[3]), ein politischer Dichter, welcher die Eroberungen der französischen Könige in Italien feiert. Es ist Flamini's Verdienst, eine Anzahl der berühmtesten italienischen Humanisten, welche in französischer Sprache schrieben, der Vergessenheit entrissen zu haben.[4]) Stärker wird der italienische Einfluß mit der Regierung Franz' I. Nach Rathery dichtete dieser König selbst in der Manier Petrarca's Sonette[5]); Proelss[6]) nennt ihn einen Bewunderer Aretino's; Maulde beschäftigt sich mit der italienischen Erziehung des Fürsten vornehmlich durch Quinziano Stoa und schildert den Einfluß derselben auf sein späteres Leben.[7]) Ob aber Franz I. ein besonderer Beförderer des italienischen Einflusses auf die franz. Literatur war, ist zu bezweifeln. Zwar stand er der Renaissancebewegung und dem Eindringen italienischen Wesens mit großem Wohlwollen gegenüber, doch fehlte ihm auch hier, wie in der Politik, die nötige Energie und Aufopferung.[8])

---

[1]) Siehe darüber Picot, *Des Français qui ont écrit en italien, in: Rev. des bibliothèques, Bd. XI, S. 4–6.*

[2]) Birch-Hirschf., *Geschichte d. frz. Litt., S. 106; „Alione's erste Arbeiten weisen vielfache Italianismen auf."*

[3]) Darm. u. Hatzf., *Le 16e s., S. 86, führen seine Werke an und erwähnen, wie* Wagner, *Mell. de St-Gelais, S. 120, Alione als den Verfasser des in Terzinen gedichteten «Chapitre de Liberté».*

[4]) *Studi, S. 203 ff. Fl. hebt hervor, daß Rathery kaum die Namen dieser Männer kennt. Fausto Andrelini, G. Allione, Mario Filelfo und Quinz. Stoa werden in den Studi eingehend behandelt.*

[5]) *Infl., S. 70.*

[6]) *Gesch., Bd. 1, Halbb. 2, S. 98 ff.*

[7]) *L'influence de l'éducation ital. sur Fr. Ier, in: Société d'étud. ital. 1, 3 ff. Das beste Bild vom Italianismus am Hofe Franz' I. entwirft* Flamini *im 4. Kap., S. 199—337, seiner Studi: Le lettere italiane alla corte di Francesco I., re di Francia.*

[8]) *Ähnlich* Morf, *Geschichte, in: ANSp. Bd. 94, S. 208, und* Proelss, *l. c., Bd. II, Halbb. I, S. 8, welcher aber den Beginn des Einflusses der ital. Lit. später ansetzt.*

Wichtig ist, daß unter seiner Regierung zahlreiche Übersetzungen italienischer Dichter in Frankreich erstehen. 1537 wird der *Cortegiano* Castiglione's übersetzt [1]), nachdem im *Gentilhomme* Pasquier's um 1528 bereits eine Nachahmung dieses so berühmten Werkes erschienen war.[2]) 1543 machte die Übertragung von Ariost's *Orlando furioso* [3]) Frankreich mit den fantastischen Schöpfungen des ferraresischen Dichters bekannt; in demselben Jahre erschien auch Macchiavelli's „*Kriegskunst*" in französischer Sprache. Ein Jahr später übersetzt J. Martin die *Arcadia* Sannazaro's, ein Werk, das nahezu ein Jahrhundert lang den gewaltigsten Einfluß auf die französische Literatur ausüben sollte.[4]) 1549 gab J. Vincent den Franzosen eine Übersetzung des *Orlando innamorato* [5]); 1571 endlich, bereits nach dem Tode Franz' I., erschienen in franz. Sprache Bembo's [6]) *Asolani*, welche von dem bereits erwähnten N. Pasquier in seinem *Monophile* nachgeahmt worden waren.[7])

Petrarca war längst schon übersetzt worden; seine Dichtungen und Bembo's Asolani erweckten die Begeisterung der französischen Dichter für platonische Ideen [8]) und so entstand nach dem Muster der italienischen Akademien, wenn auch etwas freiheitlicher, die Lyoner Dichterschule, deren Hauptvertreter Scève, Dolet, Rabelais, Sainte-Marthe und Fontaine waren.[9])

Den Mittelpunkt dieses Platonismus bildeten Marguerite

---

1) Morf, *Gesch., S. 35; derselbe in: ANSp., Bd. 94, S. 210; ein ausführliches, wenn auch nicht vollständiges Verzeichnis der ital. Übersetzungen jener Zeit findet sich bei* Goujet, *VII, 1ff., VIII, 428ff.*

2) Toldo, *Contributo, S. 41, Anm. 4.*

3) Birch-Hirschfeld, *Geschichte, Anm., S. 29.*

4) Du Verdier, *S. 719.*

5) Du Verdier, *S. 627.*

6) Du Verdier, *S. 719, von J. Martin übersetzt.*

7) Toldo, *Contributo, S. 46, Anm. 2.*

8) Birch-Hirschf., *Gesch., S. 163f.; ibd., Anm., S. 29: die Trionfi wurden übers. 1514, 1519, 1531; 12 Sonette v. J. Peletier 1547.*

9) *Siehe darüber eingehend bei* Bourciez, *Les mœurs pol., S. 101ff.;* Birch-Hirschf., *163ff.;* Lefranc, *Le Platonisme etc., in: Rev. d'Hist. litt. de la France 1896. IIIe année, S. 1—45.*

de Navarre und Heroët, ihr Sekretär und Verfasser der *Parfaite Amye*.[1]) Neben Petrarca und Bembo wurden in diesem Kreise besonders die Italiener Cavalcante, Politiano, Accolti und Pico della Mirandola studiert.[1])

Mit dem Einzug der Dauphine Catherine de Médicis in die französische Hauptstadt faßt die italienische Literatur in Frankreich festen Fuß.[2]) Die florentinische Höflingsgesellschaft bildet einen Herd italienischen Einflusses, in dessen Zentrum lange Luigi Alamanni stand, der in zahllosen Dichtungen und besonders in seinem Gedicht *über den Landbau* (1546) König Franz feiert. Leider fehlt uns bis jetzt eine Würdigung des Einflusses dieses Italieners auf die französische Literatur.[3])

Italienische Künstler und Schriftsteller lebten in Frankreich oder fanden sich dort vorübergehend ein, wie Bernhard Tasso und Il Rosso. Aretino erbat sich von Italien aus die Gunst des französischen Hofes. Die größten italienischen Künstler übten ihre Kunst an den Prachtbauten der damaligen Zeit: Leon. da Vinci, Andrea del Sarto, Primaticcio,

---

[1]) Lefranc, *l. c., S. 9 ff. Über Marg.'s Briefwechsel mit der ital. Dichterin V. Colonna, s.* Birch-Hirschf., *S. 112; nach* Rathery (*Infl. S. 73*) *schätzt und rühmt diese Fürstin besonders della Casa, Caro, Tolomei, Alamanni, Bernardo Tasso.*

[2]) *Katharinen's Bedeutung in dieser Beziehung wird bes. eingehend von* Bourciez (*Les mœurs, S. 270 ff.*) *geschildert: Sie brachte italienische Almoseniere, Astrologen, Ehrendamen etc. mit an den Hof. Ähnlich bei* Arnould, *Essais, S. 339;* Demogeot, *Hist., S. 143;* Birch-H., *S. 111—112;* Flamini (*Studi, S. 200*) *hebt hervor, daß Kath. sich besonders um Petr. verdient gemacht habe, weil sie eine Sammlung petrark. Sonette, betitelt «Laure d'Avignon» herausgab. Ihr Sekretär Tronchet übersetzte 70, Philieul de Carpentras in ihrem Auftrage 196 Sonette des ital. Dichters.*

[3]) Hauvette's *L. Alamanni* (*S. 80*) *berührt diesen Punkt nur ganz oberflächlich; vgl. die Krit. in der ZfSp. 1904. XXVI, Ref., S. 214 ff.; Rass. bibl. 1904. XII, 148 ff.;* Flamini (*Studi, S. 269—285*) *erwähnt ebenfalls Alam.'s Einfluß auf die frz. Lit.; ferner behandelt er neben Alam. den bis jetzt ganz unbekannt gebliebenen Hofdichter Martelli, welchen er «il più cospicuo letterato italiano» der Zeit nennt. (Cf. S. 311—316, woselbst noch einige weitere Namen sich finden.) — Über Al. s. noch* Buchetmann, *Rotrou's Antigone, S. 29.*

Benv. Cellini, Fra Giocondo und Domenico da Cortona, Paganino und Pachiazotti, Andrea Solario [1]) waren die hervorragendsten. Eine Anzahl von Lehrstühlen an der Pariser Hochschule war von italienischen Gelehrten besetzt.[2])

Die französischen Lyriker fangen an, ihre Liebe in der Manier Petrarca's zu besingen. Selbst Cl. Marot kann sich vom Einfluß Italiens nicht frei halten. Während seines langen Aufenthaltes in diesem Lande lernt er die italienische Sprache und Literatur gründlich kennen; dem Studium der ersteren verdankt er seine glatte Ausdrucksweise, seine kunstvollendete Form.[3]) In seinen Jugenddichtungen merkt man den Schüler Petrarca's; im *Temple de Cupide* vermischt er die Manier des Rosenromans mit der geistreichelnden Kunst des Dichters der Laura[4]); er übersetzt sogar eine Reihe von Sonetten und Visionen[5]) und studiert mit Vorliebe Aretino, dessen Stil er nachahmt.[6])

In grammatischer Hinsicht beruft er sich gerne auf die Italiener, so bezüglich der Kongruenz des Partizips Perfekti und des Gebrauches des Artikels.[7]) Die *Arcadia* Sannazaro's hat er ebenfalls gelesen, wie aus der 1531 auf Louise von Savoyen geschriebenen Totenklage hervorgeht.[8])

Marot's Freunde und Schüler sind fremden Einflüssen sogar noch zugänglicher als ihr Meister. Despériers[9]) zeigt seine Vorliebe für die italienische Sprache in dem häufigen Gebrauche der Diminutivform auf *et* und *ette*.[10]) Noch mehr

---

[1]) Flamini, *Studi.*, *S. 226.*

[2]) Morf, *Gesch.*, *S. 36.*

[3]) Demogeot, *Hist.*, *S. 138;* Bourciez, *in: Hist. de la langue et litt. fr., hrg. v. P. de Julleville. Bd. III, 111, erwähnt nichts von einem ital. Einflusse.*

[4]) Gidel, *Hist.*, *S. 55.*

[5]) Demogeot, *l. c.*, *S. 138*; Wagner *gibt in seiner Arbeit über Mellin de St-Gelais* (*S. 120*) *sechs als die Zahl der übersetzten Sonette an, erwähnt auch ein Epitaph auf Laura.*

[6]) Rathery, *Infl.*, *S. 72.*

[7]) Wagner, *Mellin de St-Gelais*, *S. 121.*

[8]) Morf, *Gesch.*, *S. 50.*

[9]) Über Despériers cf. *Rev. d'Hist. litt. 1902, IX, 100.*

[10]) Morf, *Gesch.*, *S. 52; ausführlich über sein Leben handelt* Birch-Hirschf., *Gesch.*, *S. 36ff.*

tritt der Italianismus bei Mellin de St-Gelais zutage. Dieser erscheint als eigentlicher Träger des Kultus, dessen sich die italienischen Dichter, vor allem Petrarca, am französischen Hofe zu erfreuen hatten, und der italienischen Geschmacksrichtung in der Poesie, welche sich mit Du Bellay, Baïf und Ronsard noch in der folgenden Schule fortsetzte.[1])

1538 übersetzt Saint-Gelais den *Cortegiano* in einer uns verloren gegangenen Fassung[2]); 1545 erscheint der erste Band seiner Gedichte, worin der italienische Einfluß vorherrschend ist. Italianismen finden sich im Reim, in den Vokabeln und Wortformen (besonders der substantivierte Infinitiv); ital. poetische Formen werden eingeführt, so z. B. das Madrigal, die Terzine für die beschreibende Dichtung und das Pasquill.[3]) Von den ital. Lyrikern ahmt er besonders Petrarca und Aretino, von den Epikern, wie wir sehen werden, Ariost, von den Dramatikern Trissino nach. Im Epigramm dagegen nimmt er Boccaccio und Poggio als Muster.

Auch Margarete von Navarra's Lyrik steht, wenigstens in der Form, unter Petrarca's Einfluß. Sie schreibt Terzinen nach dem Vorbilde des großen Florentiners, welchen sie gründlich studiert, und ahmt Sannazaro's „*Weiden*“ in der Einkleidung der christlichen Gedanken in antiker Mythologie nach.[4])

---

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, *Geschichte, S. 149ff.;* Wagner, *Mellin de St-Gelais, Leben u. Charakteristik, S. 9—119; der ital. Einfl. auf St.-Gel. (S. 119—149) ist sehr eingehend behandelt.* Lenient (*La Satire au 16e s., S. 149);* Bourciez, *in Julleville's großer Litt.-Gesch. (Bd. III, Kap. 2, S. 131) sagt von St.-Gelais, er schwanke zwischen Ungebundenheit u. petrark. Manier.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 52 drückt sich ungenau aus, wenn er sagt, daß Mellin d. St-Gelais eine Ausgabe des* Cort. *besorgt habe.*

[3]) Wagner, *l. c., S. 120ff.;* Morf, *Gesch., S. 52: „Er (Mellin) schreibt Terzinen auf der Spur Bembos und Ariosts.“* Sainte-Beuve (*Le 16e s., S. 40) und* St-Marc Girardin (*Tableau, S. 66) erwähnen keinen italienischen Einfluß.*

[4]) Morf, *Gesch., S. 60;* Lefranc (*Dern. poés. de Marg.) findet den Einfluß Dantes bes. in zwei der von ihm hrsg. Gedichte Margaretens.* Nach Picot (*Des Français qui ont écrit en italien. Rev. des bibl.* 1900, *XI,* S. 4—6) schrieb Marg. sogar 4 Sonette in italienischer Sprache. Ähnlich Hauvette, in: *Bull. ital. Bd. II, 217.*

Obwohl die Franzosen im Jahre 1559 ihre Eroberungen in Italien verloren, dauerte der literarische Einfluß Italiens unvermindert fort, wohl deshalb, weil die nunmehr ausbrechenden Religions- und Bürgerkriege einen solchen Niedergang über das Land brachten, daß die Dichter ihre Blicke mehr denn je nach Italien wandten und dort ihre Meister suchten. Es ist daher keineswegs auffallend, wie Lotheissen meint, „daß mit dem Steigen der religiösen Leidenschaften in Frankreich das Anwachsen des italienischen Einflusses und damit auch der klassischen Studien zusammenfällt.“ [1]) Nach Morf beginnt gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Periode des Niedergangs der Renaissance-Literatur und damit des ital. Einflusses. [2])

Noch ehe die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ende ist, treten die Dichter der Plejade in Tätigkeit. Bis in die neueste Zeit hinein glaubte man ihren Versicherungen, Nachahmer der Alten zu sein. Ein eingehendes Studium hat das überraschende Resultat ergeben, *daß sie weit mehr unter italienischem, als unter antikem Einflusse stehen,* und daß sie oft absichtlich auf antike Nachahmung hinweisen, wo italienische vorhanden ist. Die *Deffence* Du Bellay's befürwortet von speziell italienischen Dichtungsarten nur das Sonett. [3]) Die antiken Formen, welche Du Bellay empfiehlt, wurden längst schon in Italien gepflegt und konnten ebensogut als Vorbilder dienen, wie die klassischen Originale. Sainte-Beuve [4]) erwähnt weder bei Du Bellay noch bei Ronsard italienischen Einfluß, Saint-Marc Girardin [5]) kennt als italienisches Vorbild der Plejade nur Petrarca, auch Darmesteter und Hatzfeld nennen kein anderes italienisches Muster [6]), selbst

---

1) *Gesch. I, 26.*

2) *Gesch., S. 88 ff.*

3) *Livr. II, chap. IV: «. . . Sonne moy ces beaux Sonnets, non moins docte que plaisante Invention Italienne . . . Pour le Sonnet donques tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens.»*

4) *Le 16e siècle, S. 70 u. 80.*

5) *Tableau, S. 66.*

6) *Le 16e siècle, S. 96 ff. und S. 125.*

G. Pellissier bringt in Julleville's großer Literaturgeschichte keine neuen Resultate.[1]) Dagegen hatte bereits in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Arnould den italienischen Einfluß auf die Plejade stark betont.[2]) Er sagt: „Was Ronsard und die Lyriker seiner Zeit besonders erstrebten, war die Harmonie der Sprache. Diese suchten sie bei den Italienern. Man las nicht nur Petrarca und Sannazaro, man las sie laut; man hörte sie rezitieren, suchte die Harmonie ihrer Verse zu erfassen und in die Muttersprache zu übertragen." Leider läßt sich Arnould auf eine nähere Untersuchung nicht ein. Auch Lanson stellt den italienischen und den antiken Einfluß auf gleiche Stufe.[3])

Texte, der tüchtige Renaissanceforscher, geht noch weiter, wenn er von den Dichtern der Plejade sagt: «*Ils parlent bien haut de Pindare ou d'Homère; au fond ils songent à Pétrarque ou au Tasse . . . Partout ce sont les Italiens qui nous fournissent et les genres et les modèles.*» [4])

Falsch ist es, wenn Proelss neben dem antiken und italienischen Einflusse noch den spanischen anführt[5]), da dieser erst mit dem Ende des Jahrhunderts sich fühlbar machte, als das Plejadengestirn längst schon untergegangen war.

Wir wollen nun näher auf die Untersuchung des Einflusses eingehen, welchen die großen Lyriker Italiens auf jene franz. Dichtergruppe auszuüben vermochten.

Ronsard ahmt in seinen Oden nicht bloß Pindar, wie man bisher einseitig annahm, sondern auch Petrarca und besonders Alamanni nach, dessen *hymnes pindariques* er in seinen *Odes pindariques* die Einteilung in Strophen, Gegenstrophen und Epoden entlehnte.[6]) In seinen Sonetten, «*Amours*

---

[1]) *Ronsard et la Pléiade (Petit de Jullev., Hist. III, 137 ff.).*

[2]) *Essais, S. 412.*

[3]) *Hist., S. 164: «Les Italiens sont mis sur le même pied que les anciens.»*

[4]) *Rev. des cours et conf., März 1894, S. 248.*

[5]) *Gesch., Bd. II, Hbd. 2, S. 15.*

[6]) J. Vianey, in: *Rev. d. lang. rom. 1900 sept.—oct.* Vgl. noch die *Rev. de la Renaiss. 1902 (oct.—déc.).*

de Cassandre» betitelt, verbindet er die Erotik der petrarkischen Manier mit dem Schwelgen in mythologischen Vorstellungen [1]); daneben macht sich auch der Einfluß Bembo's und anderer Nachahmer Petrarca's geltend; dagegen befreit er sich in den «*Amours de Marie*», namentlich im ersten Teile, vom Einfluß Petrarca's [2]), während er in den Eklogen wieder ganz in dessen Spuren wandelt. Zu den Eklogen liefert ihm nicht nur Vergil, sondern auch Sannazaro das Beispiel, oft sogar den Wortlaut.[3]) Ob Ronsard jedoch das Sonett in Frankreich in Mode gebracht hat, ist bezweifelt worden. Pflänzel datiert die ersten französischen Sonette in Petrarca's Manier vom Jahre 1511 [4]), während Ronsard die seinigen erst 1547 veröffentlichte; für Du Bellay beansprucht er die Ehre, das Sonett eingeführt zu haben [5]), der jedoch erst 1549 seine ersten 50 Sonette herausgab. Wagner endlich sucht zu beweisen, daß jene Ehre dem Abbé St-Gelais gebühre, der bereits um 1511 sich eingehend mit der italienischen Poesie beschäftigte, während Marot erst von seiner ersten italienischen Reise 1535 an mit ihr bekannt wurde [6]); doch unterläßt Wagner, ein Datum für das Erscheinen der ersten Sonette St-Gelais' anzugeben. In Vaganey's Sonettenverzeichnis wird Ronsard als der erste franz. Sonettendichter bezeichnet.[7]) Wie dem auch sei, Ronsard war einer der ersten, die in der Sonettenform dichteten und dieselbe auf französischem Boden heimisch machten.

Mehr noch als Ronsard sucht Du Bellay seine Vorbilder jenseits der Alpen. Seine *Olive* ist eine Sonettendichtung nach dem Muster Petrarca's, doch benützte er nicht nur diesen, wie

---

[1]) Suchier und Birch-Hirschf., *Gesch., S. 349.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 158.*

[3]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 58.*

[4]) *J. du Bellay, S. 7.*

[5]) Ibd., S. 14.

[6]) *Mellin de St.-G., S. 124.* — W. erörtert die Streitfrage sehr eingehend.

[7]) *Le Sonnet en It. et en Fr.*, unter dem Jahre 1547 (die Abhandlung ist nicht paginiert).

Demogeot [1]), Lanson [2]) und Pellissier [3]) zu glauben scheinen, sondern er plünderte hauptsächlich die im Jahre 1546 in Venedig erschienene Sonettensammlung 100 italienischer Dichter aus, von denen er, wie leicht erkenntlich ist, 30 teils aufs genaueste nachahmte, teils geradezu übersetzte. 1553 schwört Du Bellay bekanntlich den Petrarkismus ab, jedoch nicht den italienischen Einfluß. Die *Antiquitez de Rome*, welche bis in die neueste Zeit als selbständige Schöpfung des Dichters galten, haben neben lateinischen auch eine Reihe italienischer Vorbilder aufzuweisen, so Guidiccioni, Molza, Dante, Ariost; ja selbst Petrarca's Geist weht in Du Bellay's Klageliedern.[4]) Auch Jodelle's lyrische Dichtungen, seine *Tercets*, sind Nachahmungen von *Capitoli* italienischer Dichter.[5])

Antoine de Baïf [6]) ist mehr Epiker als Lyriker; als letzterer schrieb er die anmutigen *Amours de Meline* (1552), die *Amours de Francine* (1558) und *Les Amours diverses*, Sonette, die sich im Geleise petrarkischer Liebesdichtungen bewegen, welchen jedoch ein gewisser naturalistischer Sinn eigen ist. Seine *Embassade de Venus* ist eine Nachahmung Bembo's und enthält eine Lobpreisung der Liebe. Die beiden Dichtungen *Genevre* und *Fleurdepine*, Nachahmungen Ariost's, werden später noch behandelt werden. Pontus de Thyard ist einer derjenigen Dichter, welche fast gleichzeitig mit Ronsard petrarkische Dichtung pflegten [7]); seine *Erreures amoureuses* erschienen in ihrem ersten Teile sogar vor den *Amours de Cassandre*. Die meisten Versarten entlehnt er Petrarca, Sannazaro [8]), Cariteo, Teobaldeo. Zahlreiche Italianismen und Concetti sind in seinen Dichtungen zu finden.

---

[1]) *Hist.*, *S. 140.*

[2]) *Hist.*, *S. 282.*

[3]) *Rons. et la Pléiade* (*Julleville, Hist. III, 193*).

[4]) Vianey, *Bulletin ital. 1901, I, 315 ff. u. IV, 39 ff.*

[5]) Darm. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 116, Anm. 2.*

[6]) Nagel, *Das Leben J. A. d. Baïfs* (*Herr. Arch. Bd. 60, S. 241—266*); *derselbe, die Werke J. A. d. Baïfs* (*Herr. Arch. Bd. 61. S. 53—124*).

[7]) Flamini, *Rôle de P. d. Th. dans le pétrarquisme franç.* (*Rev. de la Renaiss. 1901, 1. fasc.*).

[8]) Torraca, *Gli imitatori str. del Sannazaro, S. 40 ff.*

Eine größere Anzahl weniger bedeutender Poeten schließt sich den Führern dieser petrarkischen Liebeslyrik an; zahllose Sonette, Oden, Elegien und Eklogen werden gedruckt, alle den ewig neuen Gegenstand der Liebe, bald platonisch, bald realistisch behandelnd. Eine gewisse ermüdende Einförmigkeit konnte nicht ausbleiben, leidet doch schon Petrarca's *Canzoniere* an diesem Übel. So tragen die Sonette Tahureau's [1]), de la Peruse's, Denisot's, Ol. de Magny's [2]), Passerat's und des Masures' dasselbe Gepräge petrarkischer Nachahmung. Der bedeutendste von den eben angeführten Jüngern der Plejade ist unstreitig Ol. de Magny, welcher neben Petrarca auch Sannazaro sich zum Vorbild wählt, letzteren besonders in seinen 1557 erschienenen *Soupirs*, in denen sich, nach Morf, auch Fabrizio Luna's Einfluß geltend macht. [3]) Zu den Fehlern Magny's rechnet Lintilhac: «*L'excès de facilité, le pétrarquisme et la servilité dans l'imitation de tous les modèles ordinaires des pétrarquisants depuis Anacréon jusqu'à Sannazar.*» [4])

Ein ebenfalls sehr bemerkenswerter Lyriker ist J. Vauquelin de la Fresnaye. Seine *Foresteries*, in denen er seine Liebesgeschichte erzählt, sind eine Nachahmung der *Arcadia* Sannazaro's. [5]) Einzelne Teile sind geradezu wörtlich übersetzt, so ist z. B. *For. I, 1* eine Übersetzung von *Ecl. II, 2* der *Arc.* und *For. I, 6* von *Ecl. I, 9.* [6]) Auch Vauquelin huldigt der petrarkischen Manier, auch er hat seine Laura (Myrtine), welche er in Form und Inhalt, ganz wie sein Vorbild besingt. [7]) Seine beiden Bücher *Idillies* weisen ebenfalls, jedoch nur vereinzelt, italienischen Einfluß auf. Seine Satiren (1605) galten

---

[1]) Lemercier, *Vauq. d. l. Fr., S. 19;* Morf, *Gesch., S. 171.*

[2]) Lintilhac, *Hist. I, S. 201* Torraca, *l. c., S. 44.*

[3]) *Gesch., S. 172.*

[4]) *Hist., S. 201.*

[5]) Lemercier, *Vauq. de la Fr., S. 23ff.*

[6]) *Ibd., S. 25.*

[7]) *Ibd., S. 143, wo* Lemercier *mit Bez. auf Petr. folgenden Vers Vauquelin's zitiert.*

Et volontiers pour lui je m'en irois à Rome.

In seinem «Art poétique» (I, 547) sagt Vauquelin von Petr.:

Qu'il orna le sonnet de sa première grâce.

lange Zeit als selbständige Schöpfungen. Goujet[1]), Lenient[2]), Arnould[3]), Morillot[4]) erwähnen nichts von einer italienischen Beeinflussung der französischen Satiren in dieser Zeit; allein schon längst ist von Lemercier der Beweis geliefert worden, daß sie zum großen Teil Plagiate sind[5]); von Ariost entlehnt er, wie wir weiter unten sehen werden, über die Hälfte seiner Episteln, während er eine Anzahl von Satiren aus Sansovino's Sammlung *Sette Libri di satire* (1560) übersetzt.

Im Jahre 1573 erschien Ph. Desportes' erste Gedichtsammlung, deren erste Hälfte *Amours de Diane* und *Amours d'Hippolyte* überschrieben ist, und aus Sonetten, Oden, Stances und Terzinen besteht.[6]) Sodann folgen Liebesklagen (*Élégies*), Stücke, welche aus dem *Orl. fur.* übersetzt sind,und *Diverses Amours et autres œuvres meslées.* Später kamen noch die *Dernières Amours* (*Les amours de Cléonice*) hinzu.

Du Verdier zählt sieben italienische Vorbilder für die lyrischen Gedichte Desportes' auf: della Casa, Mozarillo, Guidiccioni, Molza, Copeta, Sannazaro und Berni.[7]) Diese Aufzählung ist jedoch nicht vollständig. In der *Diane* folgt er vor allem dem Sänger der Laura[8]), dann finden sich auch noch Anklänge an Pamphilo Sasso.[9]) Flamini findet, wie bereits S. 5 bemerkt wurde, noch weitere Vorbilder in den italienischen Lyrikern Domenichi, Amamo, Rota und Marini.[10]) In seinen epischen Versuchen stoßen wir auf Ariost's und auf Aretino's Spuren.[11]) Schon im nämlichen

---

1) *Théâtre franç. III, 295.*
2) *La Comédie, S. 243.*
3) *Essais, S. 426.*
4) In: *Julleville, Hist. III, 253.*
5) *Étude litt. sur les poésies de J. Vauq. de la Fresnaye. 1887, S. 199 ff.* Vgl. ferner Vianey, in der *Rev. des Universités du Midi,* 1895, I, S. *315* (dort zeigt V., daß Vauq. in seinen Satiren ein Plagiator gewesen ist).
6) Morf, *Gesch., S. 177.*
7) *Bibl., S. 947.*
8) Flamini, *Ess., S. 351 (bei Morf, S. 241 falsch zitiert).*
9) Vianey, *Un modèle de Desp. (Rev. d'Hist. litt. 1903, S. 277 ff.).*
10) *Ess., S. 358—360.*
11) Morf, *Gesch., S. 177.*

Jahre, wo Desportes' *Amours d'Hippolyte* erschienen, schrieb ein Anonymus, nach Goujet [1]) ein gewisser R. G. de Saint-Jory, ein Pamphlet, *Les rencontres des Muses de France et d'Italie*, in welchem er für 43 Sonette Desportes' fünfzehn ital. Vorbilder nachweist. Seitdem hat die Forschung gefunden, daß die Zahl der Plagiate viel größer ist, daß indessen Desportes' Nachahmungen den italienischen Originalen meist ebenbürtig und oft überlegen sind, wie Faguet zu beweisen gesucht hat. [2]) Baillet nennt ihn bereits im 17. Jahrh. den *Prince des poëtes erotiques* [3]), Morillot den geschicktesten der Petrarquisten. [4])

Desportes' Schüler Bertaut steht besonders als beschreibender Dichter unter italienischem Einfluß, sonst hält er sich mehr an seinen Meister Desportes und an Ronsard, die er ausdrücklich als seine Vorbilder bezeichnet. Mit Bertaut endet die Herrschaft des Petrarquismus in Frankreich; die folgenden Dichter werden jedoch darum den italienischen Mustern nicht untreu. Tansillo, Berni, Aretino und die burlesken Dichter treten nun an Stelle Petrarca's, des Lyrikers *κατ' ἐξοχήν*.

Fr. de Malherbe versuchte der franz. Literatur eine neue, vom italienischen Einfluß unabhängige Lyrik zu geben, aber auch er bildete sich an den Italienern heran: sein erstes größeres Gedicht „*die Tränen des hl. Petrus*" (1587) waren eine Nachahmung von Tansillo's gleichnamiger Dichtung. [5])

---

[1]) *Bibl. fr. XIV, 71.*

[2]) *Desportes* (*Rev. d. cours et conf. Janv. — Mars 1894. S. 385, 417, 461, 481*); dasselbe sagt Morf, *Gesch., S. 178.*

[3]) *Jugemens des Sav. V, 37.*

[4]) In: *Jullev., Hist. III, 251: «Il lui (à Pétrarque) a pris les procédés de composition et de style, auxquels ont eu recours, peu ou beaucoup, tous les poètes du temps, à la seule exception de Du Bartas.»*

[5]) *In seiner Vorr. zu Malh.'s Werken gibt* Lalanne *Tansillo's «Lagrime» in 13 Gesängen als Quelle an, während* Allais (*Malh., S. 115*) *beweist, daß Malh. die erste Ausgabe der ital. Dichtung in 42 Stanzen (1560) benützte, und seiner Vorlage genau, Vers für Vers folgte. Rob. Estienne hat 1595 ebenf. eine Nachahm. der «Lagrime» herausgegeben,* s. Allais, *l. c. S. 286*).

Der Satiriker M. Régnier folgte den Lateinern, vor allem Horaz, aber auch den neueren Italienern, Berni, B. Aretino und Ariost. Arnould beweist, daß er auch mit Vorliebe die *Capitoli* Mauro's und Caporali's studierte und nachahmte, besonders in Sitten- und Charakterschilderungen.[1]) Flamini meint, daß sogar zwei Drittel seines *Honneur ennemi de la vie* Nachbildungen Mauro's seien, daß er mehrere Züge seines berühmten *Mauvais gîte* Berni entlehnt und noch mehrere andere ital. Dichter als Modelle benützt habe.[2])

Théophile de Viau schrieb außer Komödien eine Anzahl von Oden, Sonetten und Satiren; die in diesen Gedichten für witzige Vergleiche und sinnreiche Gegensätze zutage tretende Vorliebe mag er Desportes und den Italienern, besonders Marini entlehnt haben. Eine Untersuchung seiner lyrischen Dichtungen nach dieser Seite hin fehlt noch.

Als bedeutendste Gefährten Malherbe's sind Maynard und Racan zu nennen. Ersterer gibt selbst in einem Briefe an Conrart zu, daß er die besten italienischen und spanischen Bücher täglich lese[3]); sein *Philandre* ist ganz im italienischen Geschmacke. Racan verstand sehr gut italienisch; er liebte die Italiener und ahmte sie nach.[4]) Voiture und die Gäste des Hôtel Rambouillet huldigen, soweit sie für die lyrische Poesie in Betracht kommen, ebenfalls der Nachahmung Italiens; ist doch die sich dort treffende Gesellschaft nur eine Nachbildung der römischen Gesellschaftskreise, und stammt doch Cath. de Vivonne mütterlicherseits von Italien ab. Was zur Schönheit des Lebens beitragen konnte, die Pflege der Kunst und Poesie, die gefällige Unterhaltung, den leichten Verkehr der beiden Geschlechter, all das nahm man von

---

[1]) *Ess., S. 426.*

[2]) *Studi, S. 369.* Lotheissen, *Gesch. 1, 104, sagt von Régnier: Seine Hauptmuster blieben die Lateiner; doch benutzt er manchmal auch einen ital. Dichter als Vorbild. Von diesen Italienern erwähnt er jedoch nur Mauro.*

[3]) Faguet, *Maynard (Rev. d. cours et conf. Nov. 1894—mars 1895, S. 33 ff.), wo der Brief zitiert wird.*

[4]) Arnould, *Ess., S. 416.*

Italien.[1]) Demogeot nennt die drei Hauptdichter des Hôtels, Voiture, Benserade und Dorat, Jünger der Muse Marini's.[2]) Dieser italienische Dichter, welcher am franz. Hofe eine glänzende Stelle [3]) einnahm, wirkte geradezu verderblich durch seinen Einfluß auf die französische Lyrik. Seine Übertreibungen in der Anwendung von Antithesen, Wortspielen und glänzenden Bildern, der sogenannte Marinismus, fanden überall Eingang. Andererseits ist der Zug von Freigeisterei, der sich um diese Zeit in der franz. Lyrik geltend macht, ebenfalls auf einen Italiener, Lucilio Vanini, einen Schüler G. Bruno's, zurückzuführen.[4])

Mit Boileau's Auftreten macht sich die franz. Poesie vom italienischen Einflusse frei [5]); der Hauptgrund dafür ist in dem raschen Verfall der italienischen Poesie zu suchen; außerdem kommt noch hinzu, daß Frankreichs Dichtkunst sich gerade um diese Zeit zu einer hohen Blüte emporschwang. Erst das 18. Jahrhundert kann einige vereinzelte Nachahmungen italienischer Lyrik verzeichnen, so werden Chiabrera's Oden von Lebrun [6]) nachgeahmt; Filicaja, der Sänger der Befreiung Wiens, ist ein Vorbild J. B. Rousseau's.[7]) Größer ist der italienische Einfluß, wie wir sehen werden, auf epischem und dramatischem Gebiete. Hettner's franz. Literaturgeschichte des 18. Jahrh. geht leider auf keine Quellenuntersuchung ein.[8])

Von den großen französischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts kommt allein Lamartine in Betracht. In seiner Jugend

---

[1]) Lotheissen, *Gesch. I, 153—155.*

[2]) *Hist., S. 144. Aus einem Briefe Voiture's erfahren wir, daß er eine Übers. des Orl. fur. an Mme de Saintot sandte, ein Zeichen von der Beliebtheit it. Dichter zu jener Zeit.*

[3]) Siehe darüber Wiese-Pèrcopo, *Gesch. d. it. L., S. 387—389.*

[4]) Schirmacher, *Voiture (Herr. Arch., Bd. 96, S. 109 ff.).*

[5]) Lanson, *Hist., S. 806: «Boileau et les purs classiques nous en* (nämlich von der Nachahmung der Italiener) *affranchissent, à partir de 1660.»*

[6]) Demogeot, *Hist. des litt. étr., S. 146.*

[7]) *Ibd., S. 146.*

[8]) *Weder Lanson noch eine andere frz. Litt.-Gesch. untersucht den italienischen Einfluß im 18. Jahrhundert.*

liest er nach seinem eigenen Geständnisse Tasso's *Gerusalemme liberata* und die anderen großen Epen des *Cinquecento*.

So groß Leopardi's Einfluß auf die Lyrik seines eigenen Landes war, über die Grenzen desselben ging er nicht hinaus; vielmehr ließ er sich selbst, wie A. Oriol[1]) bewiesen hat, von den französischen Dichtern Rousseau, Châteaubriand und besonders Mme de Staël beeinflussen. Die franz. Lyrik des 19. Jahrh. ist ihre eigenen Wege gegangen, ja in mancher Hinsicht war sie derjenigen der übrigen europäischen Nationen weit voraus und ist heute noch in steter, selbständiger Entwicklung begriffen.

3. Italienischer Einfluß auf das Epos.[2])

Als den Schöpfer des neueren klassizistischen, französischen Epos können wir Ronsard betrachten. Er wollte in der *Franciade* ein Epos nach dem Muster der großen antiken Ependichter schaffen, doch hält er sich neben Vergil besonders an den Italiener Ariost, den er oft nahezu übersetzt, wie wir später zeigen werden. Über die längeren epischen Gedichte Baïf's und Desportes', Nachahmungen einzelner Episoden des *Orlando furioso*, werden wir ebenfalls in einem anderen Kapitel handeln. Der Südfranzose Du Bartas wendet die poetischen Prinzipien Ronsard's auf einen religiösen Gegenstand an; Arnould hält es für möglich, daß Du Bartas des großen Florentiners *Divina Commedia* kannte und sie zu seinem Vorbilde machte.[3]) Sicher ist, daß besonders in dem Epos *Judith*

---

[1]) *Leopardi et la littérat. fr., in: Bull. it. 1902, t. II, 303—326.*

[2]) *Dante's Einfluß im 15. Jahrh. war kein großer (vgl.* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 3;* Arnould, *Ess. 392;* Bouvy, *Voltaire etc. S. 37). Im 3. Teil der «Mutacion de Fortune» der Christine de Pisan findet sich eine Anspielung auf Inferno XXVII; einzelne Nachahmungen finden sich im «Livre du Chemin de long estude», im Glossar zum «Livre de Prudence», wo eine Stelle aus dem Inferno XVI, 124—126 angeführt wird (s. darüber* Oelsner, *Dante in Frkr., S. 5ff.); ferner* Wiese, *gelegentl. der Kritik von Oelsner's Abh., in Herr.'s Arch. Bd. 102, S. 229f.*

[3]) *Essais, S. 442.*

Tasso und Ariost für einzelne Stellen benützt wurden [1]); in seiner *Seconde Semaine* (II, 2 u. 3) werden Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso als Hauptvertreter der italienischen Poesie genannt.

„Im 17. Jahrhundert, sagt Arnould, steht das romantische Epos Frankreichs in voller Blüte, wozu besonders der schnelle Erfolg des befreiten Jerusalems und das Glück des marinischen Adone beitrugen. Auf Tasso und Ariost gehen besonders Scudéry, St.-Amant, Desmarets, Chapelain, Le Moine zurück." [2]) Doch scheiterten alle Nachahmungen an dem mangelhaften Stil der Franzosen, sie verstanden nicht das Scherzhafte, Ironische eines Ariost, noch das Erhabene, Ernste eines Tasso nachzuahmen, und so hören sich ihre Epen wie Parodien der großen Italiener an.

Boileau's *Lutrin* hat neben dem *Froschmäusekrieg* auch den *Geraubten Wassereimer* Tassoni's zum Vorbilde. [3])

Hierher möchten wir auch eine Reihe von burlesken franz. Dichtern stellen, welche insgesamt bei den *burlesken* (auch *bernesk* genannten) Dichtern Italiens in die Schule gingen. Italien ist das Vaterland des Burlesken. [4]) Pulci kündigt es an, bei Ariost finden sich eine Menge von bur-

---

[1]) *Siehe weiter unten beim Abschnitte: Einfl. Ariost's auf d. frz. Epos;* Rathery, *Infl., S. 97 ff. erwähnt überhaupt nichts von einem ital. Einfluß auf das frz. Epos.*

[2]) *Essais, S. 445 ff. Gemeint sind Scudéry's Alaric, St. Amant's Alboin, Desmaret's Clovis, Chapelain's Pucelle und Le Moine's St-Louis.* Birch-H. (*Lit.-Gesch., S. 410*) *erwähnt hier nichts von einem ital. Einflusse.*

[3]) Suchier-Birch-H., *Gesch., S. 485;* Gröbedinkel (1882); Knaake (1883); Bobertag, in: E. St. I, 456; II, 204.

[4]) *Über die „Burleske" in Italien finden sich Andeutungen bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 342 ff., über die bürgerl. Dicht. in Frankreich bei* Morillot (*Scarron et la poésie burl.*) *welcher fast nur den span. Einfluß behandelt. Wichtiger, und nur auf den italienischen Einfl. bezugnehmend, dagegen:* Toldo, *Ce que Scarron doit aux. burl. und* Schönherr, *St.-Amant* (*ZfrSp. I, 113 ff., wo er S. 139 eine Definition des Burl. gibt, jedoch auf den ital. Einfl. nicht näher eingeht*). *Cfr. noch* Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. 1901, VIII, 569 ff. Ferner* Toldo, *in Gröb.'s Z. (1901). XXV, 71 ff.*

lesken Bemerkungen. Populär jedoch wurde diese Dichtungsart bekanntlich erst durch Berni. Eine ganze Schule entstand um ihn: Folengo, Molza, della Casa, Firenzuoli, Mauro, Caporali etc. Der bedeutendste Vertreter der französischen burlesken Dichtung war Scarron. Seiner Abstammung nach Italiener, kam er frühzeitig nach Rom, kurz nachdem Lalli die erste Travestie der Äneide veröffentlicht hatte, welche ihm wahrscheinlich die Idee zu seinem *Virgile travesty* gab.[1]) Als weitere Quellen dieser französischen Travestie sind die *Gigantea* Amelonghi's und die Werke Bracciolini's nachgewiesen worden, hauptsächlich dessen *Scherno degli dei.*[1])

Auch der bereits erwähnte St-Amant schrieb 1637 in diesem Genre seinen *Passage de Gibraltar* und 1643 seine *Rome ridicule.* Der *Moïse sauvé* desselben Dichters weist Einflüsse klassischer Schriftsteller und italienischer Dichter, besonders von Castelvetro Piccolomini und Tasso auf.[2]) Sarrazin hatte ebenfalls aus Italien eine Vorliebe für das Burleske mitgebracht und schrieb die *Aventure de la Souris.* Die Blütezeit des Burlesken in Frankreich datiert seit Scarron's *Typhon* 1644. Drei Jahre später veröffentlichte Loret seine *Poésies burlesques*; 1649 erschien eine *Passion de Notre-Seigneur* in burlesken Versen. Alles schreibt in dieser Manier. Morillot führt folgende bekannte Autoren von Travestien an: Furetière, Du Fresnoy, Perrault, Brébeuf, Barciet, Claude Petit-Jean, Richer d'Assoucy, Picon et cent autres.[3])

Folgendes sind die Gegenstände, welche die Franzosen, in Nachahmung der Italiener, mit Vorliebe in burlesker Weise behandelten[4]):

1) Die Liebe und die Frauen.
2) Persönliche Angriffe und ärgerliche Abenteuer.
3) Paradoxe.

---

[1]) *S. Krit. v.* Toldo's *Ce que Scarron etc., im Giorn. stor. XXV, S. 325 ff.*

[2]) Schönherr, *St-Amant, in: ZfrSp. X, 174.*

[3]) *Scarron etc., S. 152.*

[4]) Toldo, *Ét. sur la poésie burl.* (*ZrPh. XXV, 71., und* Vianey *in der Rev. d'H'st. litt. VIII S. 569—576*); ferner Arnould, *Essais, S. 401.*

4) Gegen die Ehre.

5) Verteidigung einiger moralischer Gebrechen und des menschlichen Elendes.

6) Verteidigung der Krankheiten.

7) Verteidigung der Tiere.

8) Burleske Beschreibungen: die Brennessel, der Binsenkorb (le cabas), die Mütze, der Tabak etc.

Sogar Ronsard hatte einen Panegyrikus auf das Glas, *Le verre*, nach Bino geschrieben [1]), ein Loblied auf den Salat, *La salade*, nach Molza [2]), endlich *les Vues ou Nouvelles*, nach Mattio Franzesi.[3]) Du Bellay schrieb einen Hymnus auf die Taubheit [4]), Jamyn ein Gedicht gegen die Ehre.[5])

Eine größere Zahl burlesker Dichtungen findet sich in den *Muses gaillardes,* im *Cabinet satirique* und im *Parnasse.*

Die Prologe Bruscambille's, welche vor den Aufführungen im Hotel Bourgogne gewöhnlich gesprochen wurden, sind nichts anderes als burleske Satiren.[6]) Er lobt da die Armut, die Feigheit, zählt die Freuden der *Galleux* (Krätzkranken), die Tugenden der *Puces* auf und ahmt so die Italiener nach. Auch Regnier's Satiren 7 und 11 und seine ganze Galerie häßlicher Frauen gehören hierher. Die 10. Satire, in welcher er ein persönliches Abenteuer schildert, ist eine Nachahmung Berni's. Théophile de Viau huldigt dem burlesken Geschmacke in seinen *Regrets faits sur un fâcheux logis.* Eine große Anzahl derartiger Nachahmungen finden wir in den Studien Toldo's über die burleske Poesie.[7])

Allmählich jedoch stirbt die Burleske aus oder fristet in

---

[1]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchemain III, 402.*

[2]) *Ibd., VI, 87. Bino's und Molza's Gedichte finden sich in den Opere burlesche. Londra. 1723. Livr. II, 214 u. 223.*

[3]) Rons., *Œuvres, p. p. Blanchem. VI, 257. — Franzesi's Gedicht befindet sich in den Opere burl., Livr. II, S. 97.*

[4]) *Œuvres, p. p. Marty-Lav. II, 399 ff.*

[5]) *Œuvres, p. p. Colletet. 1879. II, 203 ff.*

[6]) Vianey, *Bruscambille et les poètes bernesques (Rev. d'Hist. litt. VIII, 571).*

[7]) *La poésie burl., Gröb.'s Z. XXV, S. 71—93; 215—229; 257—277; 384—410.*

den literarischen Cafés, welche besonders von Régnier und Berthelot besucht werden, ein elendes Dasein.[1])

Nach dem Aussterben des burlesken Genre vergeht eine lange Zeit, ehe wir wieder etwas von italienischem Einflusse auf die französische Epik bemerken. Erst in Voltaire's beiden Epen *Henri IV* und *La Pucelle* finden sich einige Anlehnungen an die italienischen Epiker Dante und Ariost[2]); manche Züge entlehnte er auch dem 1623 vom Italiener Malmignati gedichteten *Enrico, quarto.*[3])

Auch der größte Epiker des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich, V. Hugo, kannte die «*Divina Comedia*» zwar nicht gründlich, aber er nennt Dante seinen «*divin maître*».[4])

4. Italienischer Einfluß auf die Erzählung und den Roman.[5])

Die Quelle des modernen Romans und der modernen Erzählung ist Boccaccio's *Decamerone.* In seinem Werke findet man alle Formen dieser Literaturgattung, welche die Geister der Renaissancezeit bis zum 17. Jahrhundert unterhielten und interessierten. Die Franzosen wurden durch Laurent de Premierfaict's Übersetzung des Boccaccio (1414) mit dem Decamerone bekannt[6]); doch scheint der Erfolg dieser Übersetzung kein großer gewesen zu sein. Denn erst als die Novellen Bandello's, Giraldi's, Poggio's und die Facetien

---

[1]) Vianey, *Bruscambille etc., in: Rev. d'Hist. litt. VIII, S. 569 ff.*

[2]) Prato, *Tre passi d. Div. Com. etc., in: Giorn. Dant. I, 560 ff.;* Oelsner (*Dante in Frkr., S. 34*) *behauptet jedoch, Volt. hätte sich nie mit Dante beschäftigt; vgl. dag.* Farinelli's *scharfe Kritik von Oelsner's Abh., im Giorn. stor. XXIX, S. 142.*

[3]) Hettner, *Gesch., S. 227.*

[4]) Farinelli, *Giorn. stor. XXIX, 142;* Bouvy, *Bull. ital. 1902,* (*Chronique*) *sagt von V. Hugo: «On n'oserait affirmer que V. H. connût à fond la Div. Com. ... Mais il est certain que le grand poète français nourrissait un vrai culte pour Dante, et qu'il avait de l'ensemble de son poème une idée claire et vive. Le Purgatoire et le Paradis n'ont pas autant d'attrait pour V. H. que l'Enfer, bien qu'il les juge eux aussi extraordinaires.»*

[5]) Körting's *Geschichte des frz. Romans beschäftigt sich nicht mit Quellenforschung. Auch sonst ist dieser Gegenstand noch wenig behandelt worden.*

[6]) Suchier u. Birch-H., *Gesch., S. 262.*

Straparola's erschienen waren[1]), gewann auch die französische Novelle Lebenskraft und errang bald eine der italienischen Literatur nahezu gleichkommende Stellung in der Novellenliteratur.

1536 vollendete der Sattler Nicolas aus Troyes eine zweibändige Sammlung von Novellen, von welchen uns jedoch nur der 2. Band (180 Novellen) unter dem Titel: *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles* enthalten ist. Der Verfasser benützt vornehmlich Ant. de la Sale, außerdem besonders Boccaccio und andere italienische *novellieri.* Die *Comptes du monde aventureux* werden 1555 publiziert; 1557 f. erscheinen die *Joyeux Devis* Des Périers'; 1565 veröffentlicht Tahureau seine *Dialogues.* 1572 werden die *Discours non plus mélancoliques que divers* und der *Printemps* Iver's veröffentlicht[2]); 1547 erscheinen die *Propos rustiques* und 1548 die *Baliverneries* des Noël du Fail und 1585 die *Contes et discours d'Eutrapel* von demselben; die *Matinées* erscheinen 1585—86 und die *Après disnées* 1587—88, beide von Cholières verfaßt. Die *Contes amoureux* des Flores, um 1531 veröffentlicht, sind zum größten Teil dem Boccaccio entlehnt, während die 1584 veröffentlichten *Facétieuses journées* des Chapuis den *Notti* Strapola's entnommen sind.[3])

Auch das 17. Jahrhundert hat mehrere solche Sammlungen von Erzählungen aufzuweisen: 1603 *le Trésor des récréations;* 1646 die *Galerie des curieux;* 1668 den *Courrier facétieux;* 1695 den *Bouffon de la Cour* und die *Caquets de l'Accouchée.* Diese Angaben sind größtenteils nach Toldo's erstmaliger Zusammenstellung gemacht.[4]) Die meisten sind Rahmenerzählungen, gehen also in ihrer Form auf Boccaccio zurück.

---

[1]) *Über die ital. Nov. s. Näheres bei* Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 375 ff.*

[2]) *Cf. Koch's Z. IV, 274; IX, 33 ff., 54 ff.; ZDA. XXI, 445 ff.; Schnorr's Arch. VI, 130 Anm.; Herr. Arch. XC, 182;* Liebau, *König Edw. III, S. 90 ff.*

[3]) Toldo, *Contributo, S. V u. S. 83 ff., 106 ff.*

[4]) *Contributo, S. V f. Toldo's Zusammenstellung ist nicht vollständig. Es fehlen z. B. noch: Belleforest's Hist. (prodigieuses) tragiques extraites des œuvres ital. de Bandel. P. 1547 (s. Du Verdier, S. 366) und Henri Philippe de Villiers' Hecatomythie (eine Übertragung der Liebesbriefe Parabosco's, 1536; s. Du Verdier, S. 572).*

Schwerer, oft sogar unmöglich ist es, festzustellen, ob auch der Inhalt der Novellen vom Italienischen genommen ist, oder ob die behandelten Stoffe auf den mittelalterlichen Anekdotenschatz des franz. Volkes zurückzuführen sind; viele von ihnen sind übrigens Gemeingut aller damaligen Kulturvölker. Von den *Cent Nouvelles Nouvelles* gehen mehr als 30 auf italienische Quellen zurück [1]); eine große Anzahl italienischer Novellen hat auch Margarete von Navarra in ihren *Heptameron* aufgenommen. [2]) Im *Grand Parangon* findet Toldo 87 Novellen [3]), denen italienische Quellen zugrunde liegen, die *Comptes du monde aventureux* enthalten 44 [4]), die *Joyeux devis* endlich 50 italienische Novellen. [5])

Dieses Ergebnis von Toldo's Untersuchung wurde jedoch von G. Paris angezweifelt [6]), der darauf hinweist, daß eine Reihe der von Toldo als italienisch bezeichneten Novellen teils in den Fableaux bereits zu finden seien, teils in der mündlichen Überlieferung des Volkes schon seit Jahrhunderten lebten. So behauptet Paris, die Novellen des *Grand Parangon* seien *purement français* [7]); vom Heptameron sagt er, daß der italienische Einfluß sich nur auf die Anlage der Sammlung und auf viele Ideen, aber „literarisch" auf keine der Erzählungen erstrecke. [8]) Ähnlich spricht er von den *Joyeux*

---

[1]) Toldo, *Contr., S. 1—29.*

[2]) Ibd., *S. 30—82.*

[3]) Ibd., *S. 83—105.*

[4]) Ibd., *S. 106—127.*

[5]) Ibd., *S. 128—153.* Such.-Birch-Hirschf., *S. 330 bezeichnen die Joyeux Devis einfach als eine Art Fortsetzung der Fableaux.*

[6]) *La nouv. franç. (Journ. d. Sav. 1895. mai-juin, 289—303 u. 347—361). Auch* Tobler *hat einmal gesagt: „Toldo's Verweisungen auf ital. Vorbilder (Herr. Arch. Bd. 98, S. 211) sind sehr oft wenig überzeugend."*

[7]) *La nouv. fr., S. 298;* Wagner, *Mellin de St-G., S. 119 dagegen: „In dem Grand Par. wird die ital. Überlieferung fortgesetzt."*

[8]) Ibd., *S. 350;* Such-Birch-H., *Gesch., S. 331: „Einzelne (Novellen) stammen aus litt. Quellen, aus Ariost, Masuccio, G. Cinthio, Sacchetti etc.".* Mort, *Gesch., S. 80 sagt, das Hept. erinnere an Boccaccio. — Wenn wir bedenken, daß Le Maçon von Marg. beauftragt wurde, den Decameron zu übersetzen, so ist wohl anzunehmen, daß die eine oder andere Nov. ihrer Sammlung aus dem Decameron stammt.*

Devis.[1]) Doch gibt er am Schlusse seiner Arbeit den italienischen Einfluß, wenn auch in beschränkterem Grade zu. Einen zwingenden Beweis, daß Toldo im Irrtum sei, hat er jedoch nach unserer Ansicht nicht geliefert, da ein solcher vielleicht überhaupt nicht zu liefern ist.

Für die übrigen bei Toldo aufgezählten Novellensammlungen ist eine genaue Quellenuntersuchung bis jetzt nicht angestellt worden; aber es ist wahrscheinlich, daß auch hier eine reiche Ausbeute italienischer Quellen sich ergeben würde.

Die beiden Hauptwerke Rabelais', der *Gargantua* und der *Pantagruel*, stehen auch vielfach unter dem Einflusse italienischer Dichter und Schriftsteller. Toldo hat sich zum erstenmal mit ziemlich eingehender Genauigkeit darüber geäußert.[2]) Doch bedarf es, um ein vollständiges Bild dieses Einflusses zu geben, noch der Zuhilfenahme einer Anzahl anderer Forscher.

Aus Pulci's *Morgante Maggiore* nahm Rabelais die Gestalt seines Morgan; nach demselben Italiener führt er in seiner Genealogie Pantagruel's (Garg. II, 1) 62 Kolosse an, die dem Stammbaume des Riesen zur Zierde gereichen.[3]) Ferner enthält die Reise *Pantagruel's* Anklänge an Pulci und Folengo, welch letzterer zweimal von Rabelais erwähnt wird.[4]) Das Erziehungssystem, wie es der französische Satiriker aufstellt, ist teils seinen eigenen Ideen entsprungen, teils nach den Theorien der Renaissance geschaffen, wobei Castiglione's *Cortigiano* besonders berücksichtigt wird.[5]) Einfluß der italienischen Renaissancekultur ist es, wenn Rabelais ganz besonders das Gefühl der Ehre betont.[6]) Die Gestalt des Panurge er-

---

[1]) *Ibd., S. 350;* Morf, *Gesch., S. 80: „Sie erinnern an Sacchetti.“*

[2]) *L'arte ital. nell' opera di F. R.*, in: *Herr.'s Arch., Bd. 100, S. 103—147*; Arnould, *Ess.*, S. 465, behauptet, daß ein bestimmter Einfluß Italiens auf Rabelais sich nicht nachweisen lasse.

[3]) Morf, *Gesch., S. 77.*

[4]) *Garg. II, 7; III, 11. Pulci's Morgante wird in Garg. II, 1 angeführt.*

[5]) Toldo, *L'arte ital., in Herr.'s Arch. C, 119.*

[6]) Zumbini, *Studj d. lett. stran.; cap. IV, Rabelais. Unsere Stelle ist angeführt nach dem Referat über das Buch im Giorn. stor. XXIII, 292 ff.*

innert an den Brunello des Innamorato (C. II, 5) und an den des Orl. fur. (C. III), an den Margutte des Morgante Maggiore (C. XIX) und an den Cingar Folengo's (Macch. II).[1]) Die Anekdote über das Almosengeben findet sich bereits bei Poggio (C. N. N. XXV); ebenso erinnert an diesen das Gelübde im Sturm.[2]) F. Colonna's *Polifilo* wird im I. Buche (Kap. 9) des Gargantua erwähnt, und der Schluß des 5. Buches ist nahezu eine wörtliche Übersetzung dieses 1499 in Italien erschienenen Werkes.[3]) Die Abtei Thélème ist beschrieben nach dem Vorbilde der Renaissancepaläste; die Liebe der Thelemiten war die platonische Liebe Petrarca's.[4]) In den Regierungstheorien endlich, die er in seiner großen Satire aufstellt, sind Macchiavel und Castiglione seine Quellen.

Eine Reihe italienischer Schriftsteller trägt außerdem noch zur Bildung Rabelais' bei; er selbst nennt sie uns: Poliziano (Garg. I, 24), Lorenzo Valla (I, 10), Passavante (I, 14), Pontano (I, 19), Alberti (II, 7), Pico della Mirandola (II, 18), P. Giovio (V, 31).[5])

So konnte selbst dieser sonst so unabhängige Geist sich dem Einflusse der italienischen Literatur nicht entziehen, vielmehr erwuchsen ihm seine besten Ideen aus dem Studium der italienischen Dichter und Schriftsteller. Mit Recht hat Phil. Chasles einmal gesagt, daß Rabelais die Elemente seiner „großen Ironie“ hauptsächlich in Italien sammelte.[6])

---

[1]) Luzio's *Spigolature Folenghiane, Bergamo, 1897, in welchen ein Kapitel über die Nachahm. Fol.'s bei Rabelais handelt, konnte nicht benützt werden; vgl.* Toldo, *l. c., S. 124.*

[2]) Rabelais, *Garg. IV, 18 u. 19.*

[3]) Sölthoft-Jensen, *Le 5e livre de Rabelais, etc. (Rev. d'Hist. litt. 1896. III, 608 ff.).*

[4]) Toldo, *l. c., S. 137; ferner das Referat v. Zumbini's Studj in dem Gior. stor. XXIII, S. 292 ff., wo noch Ariost's Insel der Alcina und Berni's rifacimento dell' Orl. innam. als Quellen angeführt werden.*

[5]) Lanson, *Hist., S. 254, nennt außer den bisher erwähnten Vorbildern noch Coccaie und Aretin. Das Verhältnis des Ersteren zu Rab. wird untersucht von* Loforte-Randi *in den «Umoristi» (Lett. stran. Palermo. 1901. 3a. seria, S. 179 ff.); der Artikel ist sehr allgemein gehalten; vgl. Krit. desselben in dem Bull. it. 1901. I, 317.*

[6]) *Études, S. 446.*

Im 17. Jahrhundert sind außer den bereits erwähnten Novellensammlungen noch Lafontaine's *Contes*, eigentlich nur Novellen in Versform, zu nennen. Ihre Quellen sind zum großen Teil in Italien zu suchen.[1])

A. Regnier hat allerdings die Quellen sämtlicher *Contes* in der Lafontaine-Ausgabe der *Grands Écrivains* eingehend untersucht und festgestellt, doch fehlt bei ihm eine übersichtliche Zusammenstellung der Ergebnisse, die wir nun hier geben wollen.

I. Teil der Contes:

Conte 1 = Ariost, Orl. f., Canto XXVIII, 4 ff.
„ 2 = Bocc., Dec., Giorn. III, 7.
„ 3 = „ „ „ VII, 7.
„ 11 = Candelaio (letzte Szenen).

II. Teil:

Conte 1 = Bocc., Dec. VIII, 8.
„ 3 = „ „ IX, 6.
„ 4 = „ „ III, 2.
„ 5 = „ „ II, 2.
„ 7 = „ „ VII, 5, 8 u. 9.
„ 8 = „ „ II, 10.
„ 9 = „ „ VIII, 1.
„ 13 = „ „ I, 2 (oder aus den Diporti des Parabosco).
„ 14 = Bocc., Dec. II, 7.
„ 15 = „ „ IV, 2.
„ 16 = „ „ III, 1.

III. Teil:

Conte 4 = Orl. fur., C. XLIII, 17 ff.

---

[1]) *Bekannt ist ja Lafontaine's Vorliebe für die ital. Dichter, welche er in folgenden an den Bischof von* Soissons *gerichteten Versen zum Ausdruck bringt:*

«Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent qu'on en est étourdi;
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi.»

(Gr. Écr. IX, 204, Vers 77—80.)

Conte 5 = Bocc., Dec. V, 9.
„ 13 = Orl. fur., C. XLIII, 67 ff.

IV. Teil:

Conte 6 = Bocc., Dec. III, 8.
„ 7 = „ „ IX, 2.
„ 8 = Pecorone, Giorn. I, 2.
„ 9 = Bocc., Dec. III, 10.
„ 10 = „ „ IX, 10.
„ 15 = „ „ III, 5.
„ 16 = Ragionamenti dell' Aretino, Giorn. I, 1.

V. Teil:

Conte 3 = Bocc., Dec. III, 3.
„ 7 = Novella piacevolissima des Macchiavel.

Von den 64 Erzählungen des großen Dichters sind also nicht weniger als 27 auf eine italienische Quelle zurückzuführen.

Als eine Fortsetzung des Ritterromans haben wir den Schäferroman zu betrachten, welcher besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich in Blüte stand. Sannazaro aus Neapel schuf dieses Genre mit seiner *Arcadia* (1489—1495). Spanien entwickelte es weiter und übertraf die Arkadia mit Montemayor's *Diana* 1560; von Spanien aus gelangte diese Dichtungsart sodann nach Frankreich. Indessen macht sich auch manchmal ein direkter Einfluß Italiens geltend, wie z. B. bei Honoré d'Urfé. Die Quellen seiner *Astrée* sind in Sannazaro's *Arcadia*, in Tasso's *Aminta* und in Guarini's *Pastor fido* zu suchen.[1]) Birch-Hirschfeld bemißt den italienischen Einfluß auf d'Urfé sehr hoch, wenn er sagt: „Neben den spanischen Mustern sind es die Erzeugnisse der italienischen Schäferdichtung, denen d'Urfé für seine Schöpfungen am meisten zu verdanken hat. Die Vereinigung mittelalterlicher, antiker und italienischer Bildungsbestandteile

[1]) Lanson, *Hist.*, *S. 369 u. 370.*

machte das Werk zu einem Lieblingsbuch der Zeitgenossen, deren Stimmungen und Lebensideale es aussprach.“ [1])

Während das Schäferspiel für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sich eine hervorragende Stelle im dramatischen Genre errang und bis in die Mitte desselben Jahrhunderts sich auf der Bühne erhielt, ward dem Schäferroman eine viel kürzere Lebensdauer zuteil. Bald nach dem Erscheinen der *Astrée* wandte sich die Mode dem historischen, und später dem mehr realistischen Roman *à la Princesse de Clève* zu; andererseits verfiel in Italien die Prosaerzählung nach Art der Arcadia, ohne daß ein neues Genre an ihre Stelle getreten wäre; daher hört mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Einfluß Italiens auf diesem Gebiete auf.[2]) Nur wenige französische Erzähler des 18. Jahrhunderts wenden ihre Blicke dorthin. Montesquieu[3]) schreibt seine *Lettres persanes* nach dem Vorbilde G. P. Marana's *L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta ottomana*, Mme d'Aulnoy nach demselben Muster ihren *Prince Marcassin.*[4])

Der komische Roman der Franzosen hat seinen Ursprung in Spanien, wo Lazarillo de Tormes, 1553, die glänzende Reihe der *novelas picarescas* eröffnete. Ab und zu jedoch scheinen sich auch italienische Einflüsse bemerkbar zu machen; so geht in Cyrano de Bergerac's *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune,* 1656 oder 1659, und desselben Verfassers *Histoire comique des Etats du Soleil,* 1662, die Idee der Mond- und Sonnenreise auf Dante und Ariost zurück.[5])

---

[1]) Such.-B.-Hirschf., *Gesch., S. 372.*

[2]) Nach Lintilhac (*Hist., S. 240) benützen in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., der Märchendichter Perrault und die schriftstellernden Damen aus dem Gesellschaftskreise der Marquise de Lambert die von J. Louveau 1560 übersetzten Facétieuses Nuits des Straparola.*

[3]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 470. Marana (1642—1693) lebte drei Jahre in Paris und übersetzte selbst sein Werk ins Franz. Siehe auch Toldo: Les Lettres persanes et l'Espion de Mar. (Gior. stor., Bd. XXIX, S. 47—49).*

[4]) Darm. et Hatzf., *Le 16e s., S. 64 u. Anm. 5.*

[5]) Körting, *Gesch. d. frz. Rom., Bd. II, Kap. VII;* Hönncher (*Fahrten nach Mond und Sonne in d. frz. Lit. des 17. Jhrh.'s) streift diese*

5. Einfluß Italiens auf das franz. Theater.

I. Italienische Schauspieler in Frankreich.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die französische Bühne kann nicht hoch genug angeschlagen werden; daher ist er auch schon von einer großen Anzahl von Literarhistorikern einer eingehenden Untersuchung gewürdigt worden. Freilich ist es oft geradezu unmöglich, diesen Einfluß, soweit er die bloße Kunst des Schauspielers betrifft, festzustellen, da wir hierüber für die italienische Bühne des 16. u. 17. Jahrhunderts nur spärliche [1]), für die französische überhaupt keine schriftlichen Aufzeichnungen besitzen.

Gewöhnlich bezeichnen die Literarhistoriker als Datum des ersten Auftretens italienischer Schauspieler in Paris das Jahr 1571, so z. B. Lucas, Campardon, Baschet, Julleville; D'Ancona schwankt zwischen 1570 und 1571; Rigal nimmt 1572 an. Fest gibt als Datum das „Ende des 16. Jahrhunderts" an. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß bereits früher schon ital. Wandertruppen in Paris gespielt haben. Wir wissen, daß solche Truppen wiederholt vor 1571 einen

---

Quellenfr. nicht. Nach Bengesco, *Bibliogr. Volt. I, 440, geht Voltaire's Micromégas in seiner Idee auf Cyrano's beiden Romane, also indirekt auf it. Einfl. zurück.*

[1]) *Hierher gehören vor allem die* Scenarii Gherardi's, *1694, 1697 und 1700 erschienen; ihnen gingen voraus die weniger bedeutenden Scenarii von Flam. Scala und Dom. Biancolelli, bekannt unter dem Namen Dominique I. Für die Zeit von 1560—1665 ist Doret's Muse historique (3 vols.; neue Ausg. P. 1857. 4 vols.) wichtig. Eine ausführliche kritische Bibliographie über das ital. Theater in Paris findet sich bei* Klingler, *Die Com.-Ital., S. 19ff. Doch vermisse ich folg. für diesen Gegenstand in Betracht kommenden, wichtigen Werke:* Ebert, *Entwicklungsgesch., S. 122ff.;* Lucas, *Hist., III, 137—168;* Fournier, *Variétés hist. et litt. V, 69ff.;* D'Ancona, *Dell. orig. II. 455ff.;* Julleville, *Les comédiens fr., p. 67ff.;* Fest, *Der miles glor. (Münch. Beitr.) S. 43;* Rigal, *Le Th. fr. avant la période class., S. 1ff. Vereinzelt steht* Klingler *mit seinem Lobe von* Sand's *Masques et Bouffons, dessen biogr. Teil jedoch auch von ihm als unzuverlässig bezeichnet wird (s. S. 21, Anm. 2).*

Ruf nach Frankreich erhielten, und bei einer solchen Gelegenheit mögen sie wohl auch die Hauptstadt des Landes betreten haben. Ebert hält es nicht für unmöglich, daß die geistlichen Komödien der Königin von Navarra (gestorben 1549) durch italienische Komödianten gespielt wurden.[1]) Von Trautmann wissen wir, daß bereits im Jahre 1496 italienische Schauspieler sich nach Frankreich „zerstreut" hatten.[2]) Proelss verlegt ebenfalls das erste Erscheinen derselben in Frankreich in das Ende des 15. Jahrhunderts[3]) und Birch-Hirschfeld datiert es, allerdings ohne Quellenangabe, von 1486 an.[4]) Lotheissen endlich nimmt das Jahr 1533 an, in dem bekanntlich die italienischen Komödianten zu Lyon die *Calandria* Bibbiena's aufführten.[5])

Von 1571 an finden sich solche Wandertruppen beständig in der französischen Hauptstadt. Ganassa war der Direktor der ersten Gesellschaft; gleichzeitig mit dieser wirkten noch zwei andere, von denen wir nichts Näheres wissen.[6]) Als Heinrich III. 1576 eine Versammlung der Reichsstände nach Blois entbot, lud er, um sie zu unterhalten, an seinen dortigen Hof die berühmte italienische Schauspielergesellschaft der Comici gelosi, welche er auf seiner Reise nach Oberitalien kennen gelernt hatte.[7]) Diese spielten so vortrefflich,

---

[1]) *Entwicklungsgesch., S. 122, Anm. 184.* Laur, *Marg., S. 302, weiß dasselbe zu berichten.*

[2]) *Ital. Schauspieler, S. 224. Die betr. Stelle lautet: „Am 5. Februar 1496 schrieb Herzog Ercole von Ferrara an Franz von Gonzaga, daß die Schauspieler, welche terenzinische und plautinische Stücke an seinem Hofe gespielt hätten, nach aller Herren Ländern, besonders nach Neapel und Frankreich sich zerstreut hätten."*

[3]) Proelss, *Gesch., Bd. I, Halbbd. II, S. 98, 121, 156; Bd. II, Halbbd. I, S. 8.*

[4]) Suchier und Birch-H., *Gesch., S. 357.*

[5]) *Gesch. I, 265.*

[6]) *Nur bei Baschet erwähnt, l. c., S. 39.*

[7]) Moland, *Molière et la com. it. 2. Aufl., S. 38;* Lotheissen, *Gesch., I, 266*; Nolhac e Solerti, *Viaggio di Enr. III (Giorn. stor. Bd. XVII, 139 ff. und 446 f.);* d'Ancona, *Varietà st. e lett., 2a serie, beschäftigt sich haupts. mit der inneren Geschichte dieser Truppe;* Proelss *(I, 1. 26),* Morf *(Gesch. 197) und* Klingler *(Die Com.-It.,*

daß „sie mehr Zulauf hatten, als die vier besten Prediger zusammengenommen“.[1]) Weitere Gesellschaften waren die *Fedeli*[2]), unter dem berühmten Direktor und Theaterdichter E. G. Andreini, welche von Baschet die *maîtres des maîtres de Molière* genannt werden.[3]) Das berühmteste weibliche Mitglied dieser Truppe war Isabella d'Andreini, welche man mit der Isabella im *Orl. fur.* verglich. 1584 spielte Fabricio de Fornaris[4]), 1600 kamen die Gelosi abermals, jetzt unter Flam. Scala, welchem später ein Saal im Palais Bourbon zur Verfügung gestellt wurde.

Alle diese Truppen erfreuten sich unvermindert des größten Beifalls, waren ihre Mitglieder doch wirkliche Künstler und den franz. Schauspielern weit überlegen. In Frankreich wurden außerdem die Frauenrollen noch von jungen Burschen gespielt, während bei den Italienern auch Frauen die Bühne betraten und die Zuschauer durch den Glanz ihrer Schönheit und durch ihr anmutiges Spiel blendeten.[5]) Die italienische Sprache war dabei kein Hindernis, da das Spiel der Komödianten so deutlich und lebendig war, daß auch der italienischen Sprache nicht mächtige Zuschauer das Stück verstehen konnten.[6]) Vielleicht wurden sie auch vor dem Beginn der Vorstellung mit dem kurzen Inhalt des betr. Stückes bekannt gemacht. Dieses war immer ganz im Charakter der *commedia dell' arte* aufgebaut: Liebesintriguen, Entführungen oder Verwechslungen, dabei Übertreibungen einzelner Charakterzüge, wie Prahlerei, Geiz, Furchtsamkeit etc. Daneben aber ver-

---

S. 1ff.) nennen das Jahr 1577, wo die Gelosi bereits von Blois nach Paris gezogen waren.

[1]) Morf, *Gesch., 197; ähnlich* Ruth, *Gesch. II, 493.*

[2]) *Näheres über die Fedeli siehe: Bevilacqua, Andreini e la comp. dei Fedeli (Giorn. st., Bd. XXIII, 76).*

[3]) *Les com., S. 334; über die weiteren Schicksale dieser Fedeli s.* **Parfaict** *Hist. du Théâtre fr. III, 236f., ebenso in ihrer Hist. du Théâtre ital. (P. 1753), welche nach Klingler (Die Com.-Ital., S. 19) ein vollst. Plagiat der handschriftl. Aufzeichnungen Gueulette's sind.*

[4]) Proelss, *Gesch. II. 1, S. 26.*

[5]) Lotheissen, *Gesch., I, 266.*

[6]) *Ein großer Teil der besseren Pariser Gesellschaftskreise verstand damals das Italienische geläufig.*

nachlässigten sie auch die *commedia erudita* nicht, welche sich jedoch nie einbürgern konnte, da sie für denjenigen, welcher des Italienischen nicht mächtig war, unverständlich sein mußte.

Der Einfluß der italienischen Bühnenkünstler wirkte wohl zunächst auf die französischen Schauspieler; diese hatten keine andere Tradition, als das künstlerisch wertlose Spiel der *Basochiens* und der *Confrères de la Passion.* Die Kunst der Italiener, die von Natur aus schon zu Schauspielern geboren sind, und bei denen ständige Theater sich an den Fürstenhöfen schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts befanden, wo sich die Kunst von Vater auf Sohn vererbte, mußte für die französischen Kollegen eine Offenbarung sein. Sie werden zunächst versucht haben, ihr Gebärdenspiel, ihr für die Bühne berechnetes Kostüm, ihre Art des Vortrages und der Bewegungen nachzuahmen.

Dann ging man daran, einzelne Rollen, die auf der italienischen Bühne immer wiederkehrten und stets den Beifall der Pariser fanden, auf ihr eigenes Theater zu übertragen, endlich aber übersetzte man eine Reihe von italienischen Stücken oder ahmte sie nach, um mit den Italienern konkurrieren zu können. So lassen sich zweifelsohne die in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris erschienenen Übersetzungen, besonders diejenigen von Larivey auf diese Entwicklung des ital. Einflusses zurückführen.[1])

Von den typischen Rollen, die in der *commedia dell' arte* gebräuchlich waren, ging vor allem die des großsprecherischen Soldaten auf die französische Bühne über. Fest, welcher unter Benutzung der einschlägigen Literatur die Geschichte des miles gloriosus bis auf Molière's Zeit untersucht hat, betont hierbei zu sehr den antiken Einfluß auf Kosten des italienischen.[2]) Er übersieht, daß vor *Eugène* (der ersten französischen Komödie) bereits ein italienisches Lustspiel ins Französische übersetzt wurde, welches den prahlerischen Soldaten aufzuweisen hat. Es sind dies die *Ingannati* Giglio's, 1531

---

[1]) Proelss, *Gesch. Bd. II, Halbbd. I, 26.*
[2]) *Der mil. glor. in d. frz. Litt., pass.*

erschienen und 1643 übersetzt [1]), nicht zu verwechseln mit den *Ingannati* Secchi's, c. 1551. Wenn Fest ferner behauptet, daß Grévin bei der Zeichnung des *Panthaleone* den antiken «*miles*» im Auge hatte, so müssen wir auf die neuesten Forschungen Toldo's hinweisen, welcher zeigt, daß Grevin's Quellen neben der erwähnten Übersetzung der *Ingannati* nur noch *Eugène* und die *Trésorière*, also keine antiken Lustspiele waren. [2]) Andererseits ist nicht unmöglich, daß der Rodomonte des *Orl. fur.* dem französischen Dichter vorschwebte, da er aus diesem Epos die beiden Anfangsverse des zweiten Gesanges anführt (Akt II, Szene 3). Auch R. Belleau's *Capitaine Rodomont* steht, nach Fest, unter klassischem Einfluß; demgegenüber ist jedoch einzuwenden, daß der Name «*Rodomont*» an das Epos des Ariost denken läßt, welches damals bereits in französischer Übersetzung in mehreren Auflagen erschienen war. Toldo erinnert daran, daß die Szene, wo Rodomont erscheint, eine auffallende Ähnlichkeit mit einer Stelle im *Orl. fur.* (XLVI, 101) habe. [3]) Daß überhaupt mit dem Namen Rodomont nicht allein die Idee eines großsprecherischen Soldaten, sondern auch die des Ariost'schen Helden verknüpft war, beweisen die Verse einer 1622 erschienenen, dem Gros Guillaume zugeschriebenen Satire, worin dieser Volkskomiker von den Courtisans sagt:

> «*Ils font les Rodomonts, les Rogers, les Bravaches,*
> *Ils arboriseront quatre ou cinq cens pennaches*
> *Au feste sourcilleux d'un chapeau de cocu*
> *Et n'ont pas dans la poche un demy quart d'escu.*» [4])

---

[1]) Toldo, *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1897, S. 379*). *Der Schöpfer der Rolle des «matamoros» der comm. dell' arte ist Silvio Fiorilli, welcher sich urkundlich erst 1599 so benannte* (*s.* Stiefel, *in: ZfSp. Bd. 26. Rez. u. Ref., S. 35*). *Sein Sohn war der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorilli, langjähriger Darsteller des Scaramuccio, welcher vielleicht den matamoros nach Frankr. verpflanzte* (*s.* Klingler, *l. c., S. 113*).

[2]) *La com. de la Ren.* (*Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 556*).

[3]) *Ibd., S. 564.*

[4]) *Bei* Fest, *l. c., S. 72, in anderem Zusammenhange zitiert.*

Molière ließ den traditionellen *Capitaine* fallen, behielt aber einige seiner Züge in verfeinerter Gestalt bei.[1]) Der Grund, warum er diese Figur nicht vollständig beibehielt, während er doch eine Reihe anderer komischer Typen der *comm. dell' arte* herübernahm, scheint mir ein ganz äußerlicher zu sein. Die italienischen Schauspieler verbannten bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts den *Capitano* von ihrer Bühne und ersetzten ihn durch andere Charakterfiguren, die allerdings mehr oder minder mit jenem verwandt waren.[2]) Infolgedessen verschwand er auch bald von der französischen Bühne, oder fristete dort nur noch ein kümmerliches Dasein.[3]) Denn man muß stets im Auge behalten, daß, wie Molière, ebenso die späteren Lustspieldichter bei den Italienern in die Schule gingen, und, wie wir sehen werden, für sie sogar ihre Erstlingsstücke schrieben.

Von weiteren Typen ging auf das französische Theater der Pedant über, welcher zuerst durch den *Cleandro* der *Suppositi* (übers. 1545) in Frankreich Eingang fand. Im *Laquais* Larivey's, einer Übersetzung aus dem Italienischen, findet sich ebenfalls ein pedantischer Professor. Die Amme in ihrer wichtigen Rolle ist nach Fournel eine Schöpfung des italienischen Renaissancelustspiels.[4]) Durch die *balia* in Ariost's Suppositi wurde sie den Franzosen bekannt. Der Einfluß des Altertums auf den *valet* ist allerdings unbestreitbar, aber es wirkt auch italienischer Einfluß mit.[5]) In den *Esbahis*, der Hauptsache nach einer Nachahmung der *Ingannati*, also eines italienischen Lustspiels, tritt uns bereits der Typus des Dieners des 17. Jahrhunderts entgegen *déluré, beau parleur, abondant en proverbes, cheville ouvrière de l'action.*[6]) Die ersten Diener Molière's, hauptsächlich Mascarille im *Étourdi*, zeigen vornehmlich italienischen Einfluß, desgleichen die von Regnard, der

---

[1]) Fest, *Der mil. glor., S. 122.*

[2]) *Schon die scenari des* Flam. Scala *(1611) haben keinen Kapitä aufzuweisen; ebensowenig die des Dominique u. des Gherardi.*

[3]) Fest, *Der miles glor., S. 123.*

[4]) Fournel, *Le Th. au 17e s., S. 114.*

[5]) *Ibd., S. 117.*

[6]) *Ibd., S. 117.*

sich ja selbst an den Italienern heranbildete.[1]) Lucas [2]) zählt noch weitere Typen auf, die Molière der *comm. dell' arte* entlehnt habe, z. B. den Pantalon (den Arnolphe des Mol.), den Docteur (Metaphraste und Pancrace), den Arlequin, den Pierrot, welcher die Rolle des Arlequin spielt, den Mezzetin (Gros René und Covielle), den Scaramuccio (Scaramouche). Fournel nennt dagegen nur *Mascarille, Sganarelle, Metaphraste* und *Marphusius*, den *Docteur*, den *Mezzetin* oder *Leandro*, als Typen, deren Vorbilder auf der italienischen Bühne zu suchen seien.[3])

Es erübrigt noch, das Schicksal der italienischen Schauspieler in Paris bis zu ihrem endgültigen Verschwinden zu verfolgen.

Nach dem Tode Molière's nahmen ihr Einfluß und ihr Ansehen etwas ab. Der Grund davon lag darin, daß ihre Schauspielkunst keine Entwicklung aufzuweisen hatte [4]); die Stegreifkomödie wurde nach einem konventionellen *canevas* gespielt [5]), die Handlung blieb im großen und ganzen dieselbe, nur die Rollen änderten sich ab und zu. Außerdem hatten die Franzosen jetzt ein eigenes, unübertreffliches, abwechslungsreiches Lustspielrepertoire in Molière's Meisterwerken. Trotzdem aber geben die ital. Künstler seit 1680, wo sie das Hotel de Bourgogne beziehen, täglich Vorstellungen. Von 1682 spielen sie auch rein französische Stücke in französischer Sprache, nachdem schon seit einem ganzen Jahrhundert häufig längere Stellen in französischer Sprache in ihren Stücken vorkamen.[6]) Damit

---

[1]) *Ibd., S. 119.*

[2]) *Hist. phil. I, 138. Seine Quelle scheint allerdings der unzuverlässige Chamfort gewesen zu sein.*

[3]) Fournel, *l. c., S. 134;* Morf, *Gesch. (S. 197), sagt sehr allgemein: „Diese italienischen Truppen haben tiefe ... Spuren" zurückgelassen;* Schneegans, *Molière (S. 29) zählt die einzelnen Typen der ital. Com. auf, bespricht aber nur ihr Verhältnis zu Molière.*

[4]) Despois, *Hist. du th. fr., S. 59f.;* Fest, *Der mil. glor., S. 58.*

[5]) *Über die Darstellung und Improvisation s. besonders Alboïze, Le théâtre de Tabarin (Le monde dram. 1835. I, S. 361f.). Betz gibt fälschlicherweise in seiner Litt. comp. (S. 56) als Titel dieser Arbeit an: Hist. de la Com. ital. en France.*

[6]) Klingler, *Die Com.-Ital., S. 171ff.*

fängt für die Comici italiani eine völlig neue Epoche an, die sich dann durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hinauszieht; man kann sodann ihre Bühne als eine national-französische bezeichnen.

Auch als solche wußte sie das Interesse der Franzosen ganz besonders zu fesseln, indem sie es sich zur Aufgabe machte, bald aktuelle Ereignisse, Skandalgeschichten aus der Pariser Gesellschaft, bald Parodien berühmter Theaterstücke und Opern auf die Bühne zu bringen.[1])

In der Parodie sind sie unübertrefflich: Götter und Menschen, Meisterwerke, wie der *Cid* (1682) des großen Corneille, alles fällt ihrem Spotte anheim.[2]) „In viel weiterem Umfange als die Tragödie wird die Oper parodiert: die Partitur Lulli's, die Libretti Quinault's, . . . Pécourt's Tänze und der lärmende, prangende, szenische Apparat, den man dort entfaltete, Musik, Tanz, Spektakel! Das gibt Augen- und Ohrenweide die Fülle.“ [3]) Man kann geradezu sagen, daß die Italiener dieses *genre* begründeten, da es vor ihnen außer Donneau's *«La Cocue imaginaire»* (1660) wohl nur wenige Parodien gegeben haben mag. Noch unzweifelhafter gebührt ihnen das Verdienst, das Vaudeville und die komische Oper geschaffen zu haben.

Sobald die Musik der Lulli'schen Opern im Volke bekannt zu werden begann, bemächtigten sich die findigen Italiener einiger besonders beliebter Arien, versahen sie mit parodierenden, oder derbhumoristischen Texten und flochten sie in ihre Possen und Lustspiele. Damit ist das Vaudeville schon geschaffen. Bald schrieb man anstatt der den ernsten Opern entlehnten Musik eigene Partituren und es entstand so die Operette. Favart, der bei den Italienern sich heranbildete, hat die erste derartige Operette geschrieben; auf der Bühne der Comici italiani fand diese neue, schnell beliebt gewordene Gattung ausgezeichnete Darstellung.

1697 wurde die *Comédie italienne* unterdrückt wegen der

[1]) P. d'Estrée, *Les orig. de la Revue au théâtre* (*Rev. d'Hist. litt. 1901. VIII, 234—280*).

[2]) Klingler, *l. c., S. 179ff;* Despois *Le th. fr., S. 65.*

[3]) Klingler, *l. c., S. 183.*

Aufführung der *Fausse Prude*, in welcher man M[me] de Maintenon leicht erkennen konnte[1]); erst 1716, als der Régent an der Spitze des Staates stand, durften sie wieder zurückkehren. Während der Zeit ihrer Verbannung wurde das Théâtre de la Foire gegründet, mit welchem sich die Italiener später (1762) verschmolzen[2]); erst mit Beginn der Revolution verließen sie für immer die Seinestadt; 1793 wurde ihr Theater zur *Opéra comique national*, aus der dann 1810 die heutige *Opéra comique* hervorging.

II. Die Tragödie.

Seit dem 15. Jahrhundert begannen die Italiener, sich eine eigene Tragödie nach den regelmäßigen Formen der antiken dramatischen Kunst zu schaffen. Auf Trissino's *Sophonisbe* folgte die *Rosmunda* und der *Oreste* Ruccellai's, die *Tullia* Martelli's und die *neun Tragödien* Giraldi Cinthio's, von denen zwei Didone und Cleopatra betitelt sind. Diese neue Kunst Italiens konnte in Frankreich nicht unbeachtet bleiben und unter der doppelten Beeinflussung durch Italien und Griechenland treten um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Jünger des Humanismus mit dem Bestreben hervor, eine dramatische Dichtung zu schaffen, die in heimischer Sprache den großen Mustern des Altertums und Italiens nacheiferte. Bereits hatte Quinziano Stoa, der Erzieher Franz' I., eine Anzahl von Stücken geschrieben, deren Stoffe der römischen Geschichte entlehnt, und deren Vorbilder griechische Tragödien waren.[3]) Alamanni, der eigentliche Vertreter der

---

[1]) Despois, *Le théâtre fr., S. 65. Ein Gemälde von* Watteau, *Le départ des comédiens italiens (um 1718 gemalt), verewigt dieses denkwürdige Ereignis. Eine Reproduktion dieses Bildes findet sich in der Lit.-Gesch. von* Suchier und Birch-Hirschf., *S. 515f. und bei* Klingler, *l. c., S. 13.*

[2]) *Wie populär die ital. Komödianten noch im 18. Jahrh. waren, beweist* Marmontel's *Klage, daß die »Déguisements« der ital. Schauspieler die Werke des großen Molière in Vergessenheit brächten* (s. E. Chasles *La com. fr., S. 5*).

[3]) Darmesteter et Hatzf., *Le 16e s., S. 155, ebenso* Birch-Hirschf., *Geschichte der franz. Lit., 62ff.*

italienischen Literatur am Hofe Franz' I., bearbeitete die Antigone in italienischer Sprache, die dann zuerst in Frankreich gedruckt wurde.[1]) Italienische Schauspieler führten, wie wir bereits gehört haben, lateinische und italienische Tragödien am Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich auf. Bald wurden italienische Übersetzungen antiker Tragödien an den Hof gebracht. In einer solchen Zeit entstanden Jodelle's zwei Tragödien Cléopâtre und Didon. Der Einfluß Seneca's ist unverkennbar [2]); aber auch die Italiener dienten ihm als Vorbilder. Arnould hält es für gewiß, — beweist es allerdings nicht — daß der franz. Dichter die gleichnamigen Stücke Cinthio's kannte.[3]) Auch Levrault ist derselben Ansicht. Er sagt: «*C'est à Cintio qu'il s'adressa. Et les premiers pas de la Muse française sur la scène tragique furent guidés ... par un poète italien.*»[4]) Doch ist diese Behauptung bis jetzt nicht bewiesen worden. Rigal leugnet jede Abhängigkeit der Jodelle'schen Didon vom gleichnamigen ital. Trauerspiel, da dieses viel weniger klassischen Geist in sich trage [5]); über die *Cléopâtre* äußert er sich überhaupt nicht. Böhm[6]) vermutet, daß Rigal vielleicht auf Grund einer von ihm zitierten Stelle bei Du Verdier [7]) auf die Möglichkeit eines Abhängigkeitsverhältnisses der beiden französ. Stücke von G. Cinthio gekommen sei. Nach Friedrich's Untersuchungen über die Didodramen ist eine Benützung von Dolce's Didone seitens Jodelle ebenfalls ausgeschlossen.[8])

Birch-Hirschfeld erwähnt bei Jodelle's Tragödien überhaupt keinen italienischen Einfluß.[9]) Morf gibt als Vor-

---

[1]) Darmest. et Hatzf., *Le 16e siècle, S. 155.*

[2]) *Siehe darüber die gründliche Arbeit* Böhm's (*Der Einfl. Seneca's*), *woselbst weitere Literaturangaben über Seneca's Einfluß auf die ersten franz. Tragödien sich finden.*

[3]) *Essais, S. 466.*

[4]) *Drame, S. 19.*

[5]) *Le théâtre fr. avant la pér. class., S. 271, Anm.*

[6]) *Einfluß Seneca's S. 74;* Böhm *gibt als Hauptquelle der Cléopâtre die Antoniusbiographie von Plutarch an* (*ibd., S. 76*).

[7]) *Bibliothèque, S. 286; vgl.* Böhm, *l. c., S. 74 u. Anm. 2.*

[8]) *Die Didodramen, S. 45; vgl.* Böhm, *ibd., S. 47.*

[9]) Suchier und B.-H., *Gesch., S. 357.*

bilder Seneca und die Italiener an und findet, daß Jodelle nach dem Beispiele der Italiener den Chor häufiger am Dialoge teilnehmen läßt als Seneca.[1]) Texte spricht allerdings nicht speziell von Jodelle's Stücken, doch legt er ganz besonderen Nachdruck auf den italienischen Einfluß bei den ersten Tragikern der französischen Bühne.[2]) Böhm äußert sich selbst nicht über diese Quellenfragen der beiden Stücke, da sie außerhalb des Rahmens seiner Untersuchung liegen, führt aber diejenigen Literarhistoriker an, welche nun Seneca als Vorbild nennen.[3])

In der von Böhm aufgestellten Zeittafel der zwischen 1552—1573 veröffentlichten franz. Tragödien findet sich an vierter Stelle die *Sophonisbe* St-Gelais'[4]), über die bereits eine stattliche Literatur existiert. Die umfangreichste und gediegenste Abhandlung über St-Gelais' *Sophonisbe* in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zur gleichnamigen Tragödie Trissino's mit Berücksichtigung der weiteren französischen und außerfranzösischen Bearbeitungen dieses Stoffes ist die von Andrae, welcher 12 französische, 5 italienische, 2 spanische, 1 portugiesische, 3 niederländische, 3 englische, 13 deutsche und 2 russische Tragödien über diesen Stoff eingehend behandelt hat.[5])

Was St-Gelais' Stück betrifft, so haben die Untersuchungen von Fries[6]) und Wagner[7]) ergeben, daß es eine Übersetzung von Trissino's Sophonisbe ist mit einigen wesentlichen Abweichungen am Schlusse, indem er den Tod der Heldin nicht

---

[1]) *Gesch., S. 200.*

[2]) *Les Origines de la Ren., in: Rev. des cours et conf. 1894; nov.—mars, S. 248: «Ils ont pleine la bouche de la tragédie grecque; en fait ils lisent et relisent la Sophonisbe de Trissin. Ils feignent de se demander s'ils imiteront Térence ou Plaute; leur vrai modèle est une comédie de Bibbiena.»*

[3]) *Einfluß Seneca's, S. 57ff.*

[4]) *Ibd., S. 27.*

[5]) Siehe Stiefel's *anerkennende Kritik dieser Arbeit in Vollm.'s J.-B. IV. 2. S. 555f.; daselbst (S. 556ff.) handelt St. noch über den Einfluß des italienischen Dramas auf das anderer Länder.*

[6]) *Monchrestien's Sophonisbe, seine Vorgänger u. Quellen, pass.*

[7]) *Mellin de St-Gelais, S. 120ff.*

auf der Bühne vor sich gehen läßt, sondern ihn nur erzählt, offenbar um damit einer von den italienischen Dramaturgen aufgestellten Forderung zu genügen.

Der von Böhm auf „1556?“ datierte *Josias* des Messer Philone [1]), unter dem er den Tragiker Des Mazures vermutet, und die 1561 gedruckte *Soltane* des Bounyn [2]) werden von einigen Literarhistorikern als Übersetzungen aus dem Italienischen bezeichnet [3]); doch wurde bis jetzt noch nicht untersucht, inwieweit diese Behauptung auf Wahrheit beruht. Die *Soltane* bezeichnet der auf Venema's [4]) Dissertation fußende Morf als eine „stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere seiner Medea“.[5]) Böhm kommt zu demselben Urteile, wenn er, allerdings in gemilderter Form, die *Soltane* als eine „Kopie“ der Senecatragödien bezeichnet.[6])

Dagegen sind unstreitig die Italiener als die Vorbilder der *Tullia*, eines von Böhm nicht erwähnten Stückes Le Breton's, anzusehen, das dieser nach der gleichnamigen Tragödie Martelli's 1533 schrieb.[7])

Selbst das religiöse Tendenzdrama kommt, wenn auch vereinzelt, von jenseits der Alpen herüber und gibt den Protestanten eine Waffe in die Hand zur Verteidigung ihres neuen Glaubens. 1558 übersetzte nämlich Jean Crespin aus dem Italienischen des Francesco Negro seine *Tragedie du Roy Franc-Arbitre*, einen „Prosatraktat von 426 Seiten, ein dialogisiertes Pamphlet von unheimlicher Beredsamkeit“.[8])

Von Le Jars' *Lucelle* bemerkt Ebert, der sie sehr eingehend behandelt, daß ihr eine italienische Novelle zugrunde

---

[1]) *Einfl. Seneca's, S. 27.*

[2]) *Ibd., S. 27.*

[3]) *Ibd., S. 75, Anm. 1 sind die betr. Autoren gennannt.* Holl (*Tendenzdr., S. 169*) *erwähnt den Josias, den er ebenf. dem Des Mazures zuschreibt.*

[4]) Venema *besorgte einen Neudruck der Soltane* (*Marb. Diss. 1888. A. u. A. Nr. 81*).

[5]) *Gesch., S. 205.*

[6]) *Einfl. Seneca's, S. 152. Über den Ausdr. „Kopie“, ibd., S. 150.*

[7]) Morf, *Gesch. 204.*

[8]) Holl, *Das rel. u. pol. Tendenzdr., S. 136 u. Anm. 1;* Morf, *Gesch., S. 210.*

liege.[1]) Nach Morf sieht sie wie die Bearbeitung eines italienischen Originals aus.[2])

Von R. Garnier und Ant. de Montchrestien werden wir später noch reden; auch diese beiden Hauptvertreter des Renaissancedramas können sich dem italienischen Einfluß nicht entziehen. Doch können wir hier gleich Montchrestien's *Sophonisbe* erwähnen, die dem Gange der Handlung in Trissino's Trauerspiel folgt.[3]) Eine weitere nur von Andrae erwähnte *Sophonisbe* Mermet's (1584) ist nichts anderes als eine Übersetzung der *Sophonisbe* des italienischen Dichters.[4])

Hardy, der fruchtbarste Theaterdichter, den Frankreich gesehen, blieb in seinen Tragödien unabhängig vom Einfluß des ital. Theaters[5]), während dagegen in Theophile de Viau's *Pyrame et Thisbe* sich eine bedenkliche Neigung zum Marinismus bemerkbar macht, welcher allmählich die ganze französische Literatur ergreift und sie mehrere Dezennien hindurch beherrscht.[6]) Selbst Corneille bleibt nicht frei von dieser geschmacklosen Moderichtung, und Boileau hat allen Grund, sie zu bekämpfen.[7])

Von Mairet's Tragödien gehören hierher seine *Sophonisbe* und sein *Marc-Antoine*, welch letzterer neben Plutarch und

---

[1]) Ebert, *Entw., S. 137.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 211.*

[3]) *Vgl. Kritik von* Andrae's *Sophonisbe* (*ZfSp. 1891, Suppl. 6, S. 5*).

[4]) *Ibd., S. 5. Eine neugedruckte Sophonisbe von* Mondot *aus dem gleichen Jahre wird von Andrae ebenfalls erwähnt.*

[5]) *In seinem grundlegenden Werke über Alex. Hardy erwähnt Rigal keine ital. Quelle. Dagegen hält* Morf, *l. c., S. 226, seine Schäferspiele stofflich von Italien beeinflußt. Wir werden darauf in einem späteren Abschnitte zurückkommen.*

[6]) *Marinismen: Akt I, Sz. 1 (Vers 6—10) und I, 1, Vers 38f. Akt V, 2. Vers 65f.* Vgl. Lotheissen, *Gesch. I, 311ff. Nach* Lucas, *Hist. (III, 275) und* Lotheissen, *Gesch. (I, 309) fand die erste Aufführung von Pyrame et Thisbe 1617 statt.*

[7]) *Art poétique I, 43ff.; II, 105f. G. Scudéry, Boisrobert, Cyr. de Bergerac, La Calprenède und Benserade, die sich in der Tragödie versuchten, als diese ihren Aufschwung nahm und die vornehmste Dichtungsform wurde, verrieten eine große Neigung zum Marinismus.*

und Garnier auch auf Gir. Cinthio zurückgeht [1]); die *Mariamne* des Tristan l'Hermite, die in demselben Jahre wie der Cid ihre Erstaufführung erlebte und einen fast ebenso lebhaften Erfolg errang, weist auf die «*Marianna*» Dolce's zurück.[2])

Mit der nun folgenden Blütezeit des französischen Trauerspiels und dem gleichzeitig eintretenden raschen Verfalle der italienischen Literatur mußte naturgemäß der Einfluß Italiens immer mehr zurücktreten. Die Epigonen eines Corneille und eines Racine [3]) brauchten nun nicht mehr über die Alpen zu gehen, um Vorbilder für ihre Dichtungen zu finden; und selbst wenn sie dort nach solchen gesucht hätten, würde ihr Bemühen vergeblich gewesen sein. Denn das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen den traurigsten Tiefstand des italienischen Dramas und der italienischen Literatur überhaupt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt in Italien mit Metastasio [4]) eine neue Periode der dramatischen, vorzüglich der tragischen Kunst, die in Frankreich nicht unbemerkt blieb. Metastasio wird gelesen und nachgeahmt; seine vorzüglichsten Bewunderer sind Voltaire, Marmontel, La Harpe, Rousseau.[5]) Voltaire folgt ihm in der Nichtbeachtung der drei Einheiten (*Semiramis*); die Idee, mit dem *Orphelin de la Chine* ein chinesisches Stück auf die Bühne zu bringen, kam ihm bei der Lektüre des *Eroe cinese* von Metastasio.[6]) Lefranc de Pompignan soll ihn zum Vorbild in seiner *Didon* gewählt haben [7]); Lemierre schreibt seinen *Artaxerce* und seine *Ypermnestre* in Anlehnung an Metastasio's gleichnamige Tragödien [8]); der *Titus* Du Belloy's ist

---

[1]) Dannheisser, *Stud. zu Mairet's Leb. u. Werken, S. 110.*

[2]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 300. Vgl. noch* Landau, *Die Dramen von Herodes u. Mariamne, in: Z. f. vgl. Lit. 1895, VIII, 175ff., 279ff.*

[3]) Dejob, *Études, S. 158, glaubt bei Racine ital. Einfl. zu finden, der auf die ital. Lektüre in seiner Jugend zurückzuführen sei.*

[4]) Ibd., *S. 151—172.*

[5]) Ibd., *S. 152. Hettner geht in s. Litt.-Gesch. auf Quellenfragen nicht ein.*

[6]) Bouvy, *Voltaire, S. 212.*

[7]) Dejob, *l. c., S. 153; ebenso* Bouvy, *l. c., S. 205*

[8]) Petitot, *Répertoire, Bd. IV, S. 195 und* Dejob, *l. c., S. 153f.*

eine Nachahmung der *Clemenza di Tito* Metastasio's, seine *Zelmire* eine Nachbildung der Issipile.[1]) Marmontel und Dériaux arbeiten seinen *Demofoonte* zu Operntexten um.[2]) Vieuville ahmt 1766 dasselbe Stück nach. Bursay und La Ville endlich bringen je einen *Artaxerce* nach dem Vorbilde des *Artaserse* des italienischen Tragikers auf die Bühne, und am Ende des 18. Jahrhunderts ist es wiederum Metastasio, den Larnac in seinem *Thémistocle* vor Augen hat. Ja, bis ins 19. Jahrhundert reicht noch sein Einfluß. Denn Delrieu's *Artaxerce* (1808) und Arnault's *Régulus* verdanken ihr Entstehen dem großen Italiener. Goldoni, der lange Zeit in Paris weilt, berichtet besonders von der Beliebtheit der Stücke Metastasio's.[3]) Von Voltaire ist noch zu erwähnen, daß seine *Mérope* durch die Lektüre von Maffei's gleichnamigem Stücke veranlaßt wurde[4]), beabsichtigte er doch ursprünglich das italienische Stück selbst zu übersetzen. Bouvy weist auf eine Reihe von Entlehnungen, welche Voltaire bei Maffei machte, hin. Auch in seiner *Écossaise* läßt sich eine italienische Quelle nachweisen, und zwar ist es diesmal Goldoni's *Bottega del cafè,* welche ihm einige Szenen lieferte, wie d'Ancona[5]), Neri[6]) und Toldo[7]) nachgewiesen haben. Die Quellen zu Diderot's Rührstücken *Le Père de famille* und *Le fils naturel*

---

[1]) Dejob, *ibd., S. 154 u. Petitot, l. c., IV, 195.*

[2]) Ibd., *S. 154; ebenso für die folgenden hier angef. Stücke, die von Metastasio beeinfl. worden sind.*

[3]) Goldoni, *Mémoires, Teil III, Kap. 3. Goldoni selbst ist lange ohne Einfluß auf die franz. Lit. geblieben. Mit seinem französisch geschriebenen «Bourru bienfaisant» hat er sich jedoch in der Literatur seiner Zeit einen ehrenvollen Platz errungen und ist von den Kritikern einstimmig bewundert worden* (J. Merz, *C. Goldoni, S. 67*).

[4]) *In* Hartmann's *Merope im it. u. fr. Dr., S. 76, werden die Meinungen einzelner Literarhistoriker über Volt.'s Entlehnungen von Maffei angeführt. Jedoch geht aus seinen Ausführungen nicht klar hervor, worin Maffei den frz. Dichter beeinflußt hat. S. Krit. über Hartmann's Merope, in: Z. f. vergl. Litt. 1903. N. F. VI, 416.*

[5]) *I comici italiani in Francia, in: Varietà, 3a serie, S. 230.*

[6]) *Una fonte dell' Écossaise di Voltaire, in: Rassegna bibliogr. d. lett. it., VII, S. 44.*

[7]) *Giorn. stor., Bd. XXXI, 442 ff.;* Merz (*C. Goldoni, S. 37*) *übergeht diese Frage.*

sind noch nicht eingehend untersucht worden. Fréron nennt das erstere geradezu ein Plagiat des gleichnamigen Goldonischen Stückes, während Rosenkranz, der Herausgeber Diderot's, nur eine teilweise Benützung desselben zugibt.[1]) Von dem zweiten Stücke erklärt Diderot selbst, daß es unter Goldoni's Einfluß geschrieben wurde.[2])

Auch Alfieri fand Nachahmer in Frankreich. Lemercier verdankt ihm zum großen Teil den Erfolg seines *Agamemnon*, Legouvé père entlehnte den Schluß seines *Étéocle* dem *Polinice* des Italieners.[3])

Noch in der Restaurationszeit finden wir Spuren italienischen Einflusses. Denn 1821 brachte Janin einen *Oreste* auf die Bühne, der die meisten Szenen des gleichnamigen Alfieri'schen Stückes enthielt; dasselbe kann man von der im nächsten Jahre aufgeführten *Clytemnestre* Soumet's sagen. Endlich zeigt sich Alfieri's Einfluß noch 1827 in Guirand's *Virginie*.[4])

Das ganze 19. Jahrhundert hindurch werden italienische Tragödien auf franz. Boden in italienischer Sprache auf die Bühne gebracht. Mme Ristori, die große Tragödin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führte mit ihrer Truppe mehrmals ital. Trauerspiele in Paris auf.[5]) 1830 ließ die Herzogin von Berry italienische Tragödien in der Hauptstadt Frankreichs aufführen; doch machte die Julirevolution diesen Vorstellungen bald ein Ende. 25 Jahre später trat Mme Ristori noch ein letztes Mal mit einer Truppe auf und spielte mit außerordentlichem Beifall Alfieri's *Mirra* und Pellico's *Francesca da Rimini*.[6]) Erst gegen 1860 hören diese Gastspiele

---

[1]) *Über Fréron's Behauptung s.* Rosenkranz, *Diderot's Leb. u. W. I, 275.*

[2]) *Ausg. v. Rosenkr. VII, 337.*

[3]) Dejob, *Études, 227 ff.*

[4]) Dejob, *ibd., S. 227 f.*

[5]) Dejob, *ibd., S. 284, Anm. 1, mit weiteren Lit.-Ang. Jedoch vermissen wir:* Perrens, *La comédie ital. à Paris. Mme Ristori (Rev. des deux M. 15. Juni 1855 und 15. Juni 1857).*

[6]) Dejob, *ibd., S. 282.*

der Italiener auf, um nochmal gegen Ende des Jahrhunderts durch Eleonore Duse in Mode gebracht zu werden.[1])

III. Die Komödie.

Noch mehr als die französische Tragödie steht die Komödie in ihren Anfängen unter italienischem Einflusse. Bereits 9 Jahre bevor Jodelle's *Eugène ou la Rencontre* über die Bühne ging, hatte Ch. Estienne ein Lustspiel [2]) aus dem Italienischen übersetzt, nachdem die Franzosen schon 1533 zu Lyon die *Calandria* Bibbiena's auf der Bühne hatten sehen können. In der Vorrede zu seiner Übersetzung teilt Estienne dem Leser mit, daß er die *Lena,* den *Negromant* und den *Marescalco,* welchen er fälschlicherweise ebenfalls Ariost zuschreibt, gelesen habe, und führt sie seinen Landsleuten als Muster vor. Im Jahre 1545 erscheint die Übersetzung der *Suppositi* des Ariost durch J. Bourgeois [3]); 1549 empfiehlt Du Bellay in dem Manifeste der Pleiade die Komödie und die Tragödie im Gegensatz zu den mittelalterlichen Gattungen des Dramas.[4])

Im Jahre 1552 endlich erhalten die Franzosen in *Eugène ou la Rencontre* ihre erste Originalkomödie. Wir finden im Stücke selbst keinen italienischen Einfluß, allein der Prolog ist ganz nach italienischer Manier aufgebaut, indem er die im Stücke auftretenden Personen kurz andeutet.[5])

Aus dem Umstande nun, daß diese erste französische Komödie nicht unter italienischem, sondern teils unter antikem, teils unter mittelalterlich-französischem Einfluß steht, haben viele, selbst moderne Forscher den italienischen Einfluß auf das Lustspiel überhaupt viel zu wenig betont. Wir wollen

---

[1]) Larroumet, *La Duse et le public parisien* (*Nouv. Ét. Paris. 1899. S. 239f.*).

[2]) *Das* Sacrifizio *der Intronati zu Siena 1543.*

[3]) *Nach* Creizenach (*Gesch., III, 89*) *wurden wahrscheinlich in Paris die Lucidi des Firenzuola 1555 und Anfang März des folgenden Jahres in Fontainebleau die Flora des Alamanni vor der Hofgesellschaft aufgeführt.*

[4]) *Vgl.* Lanson, *Hist., S. 275.*

[5]) *Vgl. den Prolog in den ital. Komödien Androsia, Cassaria etc.*

hier die Ansichten einiger wichtiger Autoritäten auf diesem Gebiete anführen.

Schon Vauquelin gibt zu, daß Frankreich sein Lustspiel nicht selbst geschaffen, sondern es den Italienern und Lateinern entlehnt habe.[1]) Auch Beauchamps gibt den italienischen Einfluß auf die Komödie zu, wenn er auch meint, daß seine Landsleute nur die Fehler der Italiener entlehnt hätten.[2])

E. Chasles nennt den italienischen Einfluß auf das franz. Theater (Komödie) vorherrschend, bezeichnet jedoch Italien als ein „trügerisches Vorbild und als einen gefährlichen Führer“[3]), während dagegen Lenient die Renaissancekomödie auf die mittelalterliche Farce zurückführt.[4])

Mahrenholtz hinwiederum gesteht dem franz. Lustspiele nationale Selbständigkeit zu, bedauert aber, daß daneben „immer wieder die plumpsten Nachahmungen der spanischen und römischen Komödie und namentlich, was am meisten zu bedauern sei, die italienische *commedia dell' arte* sich Bahn brachen“.[5])

In seiner Einleitung zur *Farce de Pathelin* erklärt endlich Genin, daß die Verwicklungs-, wie die Charakterkomödie, aus der Farce entstanden sei.[6]) Génin's Ansicht wird auch von Aubertin vertreten[7]), während Darmesteter und Hatzfeld jene Komödie aus dem italienischen Lustspiele und der Farce erstehen lassen, wobei sie jedoch der letzteren die größere Bedeutung beilegen.[8]) Ganz besonders vertritt Petit de Julleville die Entwicklung der franz. Komödie aus der Farce

---

[1]) *Art poétique, Chant III, v. 130 ff.*

[2]) *Rech. I. Teil, S. 150 ff.: «Nous lûmes leurs ouvrages, nous les imitâmes, il nous arriva ce qui arrive, quand on suit ses guides sans discernement, nous prîmes leurs défauts, et ne tirâmes point de parti de leurs beautés.»*

[3]) *La Comédie en Fr., S. 109; vgl. ibd., S. 10: «On lit les anciens ou les imite à travers l'influence de l'Italie; l'Italie fut un modèle décevant et un guide dangereux.»*

[4]) *La Comédie en Fr., S. 572.*

[5]) *Molière, Abschn. 1, S. 68.*

[6]) *Farce de Pathelin, Einleitung, S. IV ff.*

[7]) *Hist. du th. fr. I, 583.*

[8]) *Le 16e siècle, S. 176.*

und verteidigt seinen Standpunkt mehr als einmal in seinen Werken.[1]) Dagegen erkennt Rigal voll und ganz die Bedeutung des italienischen Einflusses an[2]); als einen Ausfluß der mittelalterlichen Farce bezeichnet er diejenigen Stücke, welche nur belustigen wollen; auch betont er, daß die meisten Personen der französischen Komödie sich bereits im italienischen Lustspiele vorfinden.[3]) Barthélemy, dessen Geschichte des franz. Lustspieles übrigens jedes wissenschaftlichen Wertes entbehrt, spricht vom italienischen Einfluß erst gelegentlich der Erwähnung Scarron's.[4])

Nach Lotheissen ist das Lustspiel aus dem französischen Volksgeiste hervorgegangen[5]); an einer anderen Stelle läßt er es jedoch von „der ausgelassenen *Commedia dell' arte*" ausgehen.[6])

Der italienische Einfluß wird ganz besonders von Lanson betont, welcher das französische Lustspiel geradezu einen Abglanz des italienischen nennt.[7]) Creizenach schätzt die Be-

---

[1]) *La com. et les mœurs, S. 1. Ferner: Le th. en Fr., S. 84ff: «La com. demeura originale .... Un élément nouveau fut emprunté, non de l'antiquité, mais de la com. ital., qui inspira aux Français le goût et leur donna les modèles d'une intrigue plus compliquée, de ces imbroglios que la simplicité du moyen âge avait ignorés ou dédaignés.» Hier gibt Julleville also den ital. Einfl. wenigstens teilweise zu. Dagegen sagt er in Bd. II, S. 421, seiner großen Litt.-Gesch.: «La moralité aboutit à la grande comédie de caractères; la sotie devient la comédie politique et sociale.»*

[2]) Julleville, *Hist., III, 216—318, S. 266: «Les comédies étant souvent de simples traductions, sont construites à l'italienne plutôt qu'à la française.»*

[3]) *Ibd., S. 311;* Rigal *zählt hier die bereits im ital. Lustspiel befindlichen Personen auf, die später auf die frz. Bühne übergingen: «Léandre et Isabelle, les amoureux; Scapin ou Arlequin, les valets; Pantalon, le vieux marchand; le Docteur, le pédant de Bologne; et le capitaine terrible etc.»*

[4]) *Hist. de la Com. fr., S. 178.*

[5]) *Gesch., I, 24.*

[6]) *Ibd., I, 335.*

[7]) *Hist., S. 502f.: «Notre comédie du XVIe siècle, depuis l'Andrienne jusqu'aux trois dernières comédies de Larivey (1540—1611), n'est qu'un reflet de la comédie des Italiens .... C'est aux Italiens qu'on va directement, et exclusivement. Leur exemple vaut assez pour imposer la prose à certains de nos auteurs, en dépit des exemples contraires des anciens. Intrigue, dialogue, types, comique, tout vient d'eux, et ceux qui*

deutung der Vorbilder des klassischen Altertums für das Lustspiel bei weitem nicht so hoch wie für das Trauerspiel, da in der Komödie der italienische Einfluß weit stärker eingewirkt habe.[1]) Morf endlich betont, daß Jodelle's Nachfolger zwar am französischen Schauplatz der Handlung festhalten, daß sie sich jedoch im Geiste mehr dem römischen und dem auf ihm beruhenden italienischen Lustspiele nähern.[2]) — Wir haben hier also eine Reihe der verschiedenartigsten Ansichten, deren Extreme einerseits von Julleville mit der Betonung der Fortentwicklung aus der Farce, andererseits von Lanson mit der exklusiven Hervorhebung des italienischen Einflusses vertreten werden. Eine genaue Unterscheidung der verschiedenen Strömungen, die auf die Entwicklung des franz. Lustspiels eingewirkt haben, wird wohl nie möglich sein, und wir dürfen Rigal recht geben, wenn er sagt: «*L'histoire de la comédie française du 16e siècle doit se résigner à remplacer quelquefois les certitudes par les probabilités.*» [3])

Während die erste französische Komödie [4]), wie wir bemerkten, keinen italienischen Einfluß aufzuweisen hat, vielmehr als eine aus den damaligen Zeitverhältnissen herausgewachsene „beißende Satire auf die Zuchtlosigkeit der katholischen Geistlichkeit" angesehen werden kann [5]), schöpft der Verfasser der 1560 erschienenen *Esbahis*, J. Grévin, mit vollen Händen aus einer italienischen Quelle, nämlich aus den von Ch. Estienne übersetzten *Ingannati* od. *Sacrifizio*.[6]) Wie wir bereits oben

---

essaient ou se vantent de faire des compositions originales, ne se distinguent pas du tout des traducteurs.»

[1]) *Gesch., Bd. III, 77.*

[2]) *Gesch., S. 217.* Levrault (*La Comédie, 1903, S. 23*) *rechnet Eugène und La Reconnue noch zu den Farcen, u. datiert den it. Einfl. erst von den nachfolgenden Stücken an.*

[3]) Julleville, *l. c., III, 296.*

[4]) *Die Bezeichnung „comédie" findet sich urkundlich unseres Wissens 1545 gelegentlich eines «mystère» der Königin von Navarra (Fr. Parfaict III, 56), vielleicht nach der in demselben Jahre erschienenen „Comédie très élégante" von J.* Bourgeois, *welches der Titel für die Übersetzung der Suppositi des Ariost ist.*

[5]) Holl, *Tendenzdrama, S. 204.*

[6]) Morf, *Gesch., S. 218;* Chasles (*La com., S. 47*) *gibt keine Quelle an. Das Datum ist nach Holl (Tendenzdr., S. 206) angegeben.*

gesagt haben, spielen auch Reminiscenzen an des Dichters früheres Lustspiel «*La Trésorière*» und an Jodelle's «*Eugène*» mit herein. Grévin flicht satirische Auställe ein, deren Kosten vorzüglich die Italiener tragen. In der Figur des *Pantaleone,* welcher sich von nun ab auf der komischen Bühne Frankreichs einbürgert, stellt Grévin den bramarbasierenden italienischen Kurschneider dar.

Remi Belleau's Lustspiel *La Reconnue* [1]), welches wir gleichfalls schon erwähnt haben, ist allerdings nach den lateinischen Mustern des Plautus und Terenz gedichtet, aber es finden sich, wie Toldo nachgewiesen hat, darin auch Spuren des italienischen Renaissancelustspieles.[2]) Holl hält die *Esbahis* für eine Originalkomödie, welcher die geschichtlichen Ereignisse von 1562 und 1563 zugrunde liegen.[3])

P. le Loyer entlehnt in seinen beiden Stücken *le Muet insensé* und *Néphélococugie* eine Anzahl von Zügen dem italienischen Theater.[4])

Schwierig scheint es dagegen, das Vorbild der *Napolétaines* des François d'Amboise zu finden. Rigal will in ihnen eine Nachahmung des *Alessandro* von Piccolomini sehen.[5]) Toldo dagegen glaubt als Quelle eine Novelle im *Decamerone* gefunden zu haben.[6]) Birch-Hirschfeld und Morf äußern sich über die Quellenfrage überhaupt nicht.

Turnèbe's *Les Contents* (1584) sind nicht den *Contenti* des Parabosco, sondern der Hauptsache nach dem *Alessandro* des Piccolomini mit Benutzung einiger anderer italienischer Komödien entlehnt.[7])

---

[1]) *Aufgef. 1564. Abgedruckt im Ancien Th. fr. IV, 341—438.*

[2]) *La com. fr., in: Rev. d'Hist. litt. 1898. S. 567.*

[3]) *Tendenzdr., S. 204.*

[4]) Toldo, *La com. fr., in: Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 564.*

[5]) Rigal, *La com. de la Ren. (in:* Jullev., *Hist., III, 301).*

[6]) Toldo, *l. c., S. 585.*

[7]) Morf, *Gesch., S. 220; ebenso* Toldo, *l. c., 1899, S. 571 ff., welcher besonders* Kawczynski (*Festschrift zum VIII. deutschen Neuphil.-Tage: Über das Verhältnis von «Les Contents» zu «Les Esbahis» und beider zu den Italienern) berücksichtigt;* Fest (*Der miles, S. 66) behandelt sie als Originalkomödie.*

Wichtiger für die französische Komödie ist Pierre Larivey, dessen Übertragungen von 9 italienischen Lustspielen ins Französische wir jedoch hier nicht erwähnen, da sie bei Darmesteter und Hatzfeld[1]), Rigal[2]), Morf[3]), Suchier-Birch-Hirschfeld[4]) angegeben sind. Interessant ist aber, daß man ihn lange Zeit hindurch für einen Originaldichter hielt, der die Lateiner und Italiener nicht mehr oder weniger nachahmte, als es die anderen franz. Lustspieldichter taten. Die Gebrüder Parfaict nennen seine Lustspiele *«pièces de théâtre à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens.»* [5]) Chasles sagt von Larivey, er habe sich von der direkten Nachahmung freigemacht, besonders habe er die Komödie wieder zurückgeführt zur ursprünglichen Quelle, dem lateinischen und griechischen Theater.[6]) Auch Lenient stellt den französischen Dichter als selbständig hin, der sich allerdings von der Stegreifkomödie, der Farce und den Lateinern beeinflussen lasse, aber seine Stücke unabhängig aufbaue.[7])

Nach Janet (1855) und Lucas (1682; I, 25 ff.) werfen Darmesteter und Hatzfeld von neuem die Frage auf, was Entlehntes und was Originales in den Lustspielen Larivey's sei. Sie finden, daß Larivey nur Übersetzungen, allerdings mit einzelnen Änderungen, geliefert habe. Die letzteren bestehen darin, daß er den Schauplatz der Handlung gewöhnlich nach Frankreich verlegte, daß er Nebenpersonen hinzufügte, einige Szenen und Rollen fortfallen ließ, so daß die Stücke scheinbar den Charakter von Originalkomödien bekamen.[8]) Zu einem ganz ähnlichen Resultate

---

[1]) *Le 16e s., S. 179.*
[2]) *La com. fr., in* Julleville's *Hist. III, 305 und IV, 191.*
[3]) *Gesch., S. 245.*
[4]) *Gesch., S. 362.*
[5]) *Hist. du th. III, 396 u. 425.*
[6]) *La com., S. 115.*
[7]) *La com., S. 576.*
[8]) *Le 16e s., S. 179.*

kommen auch G. Wenzel[1]), Morf[2]), Birch-Hirschfeld[3]) und Toldo.[4])

Larivey's Verdienst liegt darin, den Franzosen das Verständnis der italienischen Lustspiele erleichtert und sie mit einer Menge neuer Gestalten und Ideen, mit einer Fülle von echt komischen Szenen und mit einer Reihe stereotyper Charaktere bekannt gemacht zu haben, welche von nun an in den französischen Lustspielen immer, wenn auch in veränderter Gestalt, wiederkehren.

Die *Escolliers* Perrin's 1589 werden von Chasles[5]) und Darmesteter und Hatzfeld[6]) als ein Originallustspiel angesehen. Doch findet Toldo einige auffallende Ähnlichkeiten mit den *Suppositi* des Ariost, der *Milesia* des Gianotto, und er bemerkt, daß der in den *Escolliers* behandelte Stoff auch bei einer Reihe italienischer Novellisten vorhanden sei.[7]) Die *Tasse* des Cl. Bonet geht in ihrem Stoffe auf eine Erzählung in Sacchetti's *Novellino* zurück.[8]) Die *Deguisez* Trotterel's, welche übrigens in keinem Zusammenhang mit dem gleichnamigen Stücke Godard's stehen, sind ganz in der Manier der italienischen Stegreifkomödie geschrieben.[9]) Die *Comédie des proverbes* erinnert durch die Dreizahl der Akte an die *scenarii* des Fl. Scala[10]); das Auftreten der *Bohémiens* in diesem Stücke geht ohne Zweifel auf die *Cingana* des Giancarli (1595) zurück.[11]) Der Stoff zu Mairet's *Duc*

---

1) *Larivey's Komödien u. ihr Einfl. auf. Molière* (*Herr. Arch.*, *Bd. 82, S. 63—80*).

2) *Gesch.*, *S. 245.*

3) Such. und B.-H., *Gesch.*, *S. 362.*

4) *La com. fr.* (*Rev. d'Hist. litt. 1898, S. 582 ff.*). — Holl (*Tendenzdrama, S. 211*) *glaubt, daß Larivey seinen Komödien vielfach die Ereignisse der Zeit zugrunde legt.*

5) *La Com.*, *S. 116.*

6) *Le 16e s.*, *S. 180.*

7) *Rev. d'Hist. litt. 1899, S. 586.*

8) *Ibd.*, *S. 590 ff.*

9) Toldo, *ibd.*, *S. 605;* Morf (*Gesch.*, *S. 221*) *sagt: „Die Dienerrollen sind ganz italienischen Geistes."*

10) Toldo, *ibd.*, *1900, S. 270.*

11) Toldo, *ibd.*, *S. 270.*

d'Ossone endlich (1627) findet sich in der 41. Novelle des Massuccio; eine ähnliche Erzählung lesen wir in den *Diporti* des Parabosco (giorn. I, nov. 2), welche in die *Joyeux Devis* überging, woraus sie später Scarron für sein Lustspiel *Précaution inutile* nahm.[1] Rotrou's Quellen sind bereits eingehend von Stiefel untersucht worden, welcher für *Clarice, Célie* und *La Sœur* italienische Stücke als Vorbilder gefunden hat.[1]

Wir kommen nun zu Molière, von dessen Beziehungen zu den Italienern wir bereits gelegentlich des Abschnittes über die italienischen Schauspieler in Frankreich gesprochen haben. Eine beträchtliche Anzahl von Abhandlungen über diese Beziehungen ist bereits vorhanden, und wir werden im folgenden die wichtigsten derselben in Betracht ziehen.

Grundlegend ist vor allem Moland's *Molière et la comédie italienne* (1867), worin Molière's Verhältnis zu den Comici italiani gründlich dargelegt wird, während Fournel die Stellung des großen Dichters zur zeitgenössischen Komödie betrachtet.[2] Den Einfluß des plautinischen Lustspiels schildert Reinhardstöttner's bekanntes Werk.[3] Die gründlichste, umfangreichste wissenschaftliche Arbeit aber bildet die von Despois und Mesnard veranstaltete Ausgabe von des Dichters Werken in der Sammlung der *Grands Écrivains*.[4] Die neueste Arbeit über Molière, welche die bisherigen Molièreforschungen gewissenhaft berücksichtigt, bildet Schneegans' *Molière*.[5]

Was des Dichters Verhältnis zur italienischen Schauspielertruppe betrifft, so wissen wir, daß er schon in früher Jugend ihre Stücke sah, daß er später, als seine Truppe abwechselnd mit den Italienern im Palais Bourbon spielte, mit

---

[1]) *Unbek. it. Quellen Rotrou's* (*ZfSp. 1891, Suppl. 5*), *woselbst reichhaltige bibliogr. Angaben zu finden sind. Der Stoff der Amélie ist nach* Stiefel (*ibd., S. 27*) *zwei spanischen Stücken und einem ital. Pastoraldrama entlehnt, s. auch* Vianey, *Deux sources inconnues de Rotrou, pass.*, und Fest, *Der mil., S. 77f.*

[2]) *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies, s. Introduction.*

[3]) *Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele.*

[4]) *Doch fehlt es dem Werke an einer übersichtlichen Zusammenstellung der Quellen.*

[5]) *Geisteshelden, Bd. 42* (*1902*).

diesem stets auf gutem Fuße stand, mit einigen Mitgliedern sogar freundschaftlich verkehrte.[1]) Da Molière ein ebenso guter Schauspieler wie Lustspieldichter war, darf man annehmen, daß er die mimische Kunst bei den Italienern gelernt hat. Despois deutet sogar die Möglichkeit an, daß er sich in seinen großen Stücken von der Schauspielkunst eines Charakterdarstellers wie Scaramouche beeinflussen ließ, wenn auch zu bemerken ist, daß die Comici italiani schließlich doch nur immer «*personnages de convention*» auf der Bühne darstellten.[2])

Ihr Personal bestand so ziemlich für alle Stücke aus zwei Liebhabern, drei weiblichen Personen, zwei für die ernsten, eine für die komische Rolle, ferner aus Scaramouche, Pantalon, dem Docteur, einem Mezzetin und einem Arlequin [3]), so daß im ganzen nur 10 Personen für eine Aufführung nötig waren; dabei war nicht ausgeschlossen, daß bei manchen Stücken diese Zahl nicht einmal erreicht wurde. Molière, und darauf wurde bis jetzt nicht hingewiesen, braucht für seine Lustspiele gewöhnlich dieselbe Anzahl. Gewiß schwebten ihm daher bei der Abfassung seiner Komödien die italienischen Schauspieler und ihre *canevas* vor, und sicherlich bildete er seine eigene Truppe nach dem Muster jener. Freilich scheint nicht ein Mitglied von der Molièreschen Truppe annähernd so berühmt und beliebt geworden zu sein wie Scaramouche, Trivelin und Aurélie, mit ihren wahren Namen Tiberio Fiorelli, Domenico Locatelli und Brigida Bianchi.

Jedenfalls lernte Molière viel mehr bei den Italienern als bei den französischen Lustspieldichtern des 16. Jahrhunderts, bei Jodelle, de la Taille u. a., deren Stücke schwerfällig in

---

[1]) Vollhart, *Die Quelle von Molière's Tartuffe* (*Herr.'s Arch. Bd. XCI, S. 91f.*). *Siehe auch die Kritik von Toldo* (*Giorn. stor. XXIV. 297*), *wo derselbe darauf hinweist, daß Molière die Aufführungen italienischer Künstler besuchte, und daß er auch später, als er in den Schauspielerstand trat, in intimem Verkehr mit seinen Kunstgenossen blieb.*

[2]) Despois, *Le th., S. 59.*

[3]) Despois, *ibd., S. 61.*

der Handlung, mangelhaft in der Charakterzeichnung, unkünstlerisch in der ganzen Komposition sind, während er an den Stegreifkomödien dramatische Lebendigkeit, scharfe Charakterisierung und genialen Aufbau eines Stückes studieren konnte.[1])

Untersuchen wir nun kurz, in welchen Stücken sich *hinsichtlich des Stoffes* Einflüsse sowohl der Stegreifkomödie, wie der «*commedia erudita*» bemerkbar machen.

Wir wissen, daß Molière während seiner Wanderjahre Farcen nach dem Muster der Possen der *commedia dell' arte* entwarf und aufführen ließ [2]); wir kennen nur die Titel von drei derartigen Stücken: *Le docteur amoureux, Les trois docteurs* und *Le maître d'école*, von denen das letztere wahrscheinlich sich an die Stegreifkomödie «*Arlequin écolier*» anschließt. Schneegans hält es nicht für ausgeschlossen, daß die drei Titel sich auf ein Stück beziehen.[3])

Von den erhaltenen Stücken gehören hierher:

1) *La jalousie du Barbouillé.* Nach Despois findet sich der Stoff zur Handlung dieser Posse im Decamerone (VII, 4)[4]); doch lag Molière ein bis jetzt nicht aufgefundener italienischer *canevas* vor. Schneegans gibt als Stoffquelle Decam. IV, 3 an.[5])

2) *Le Médecin volant* ist die Nachahmung eines Despois [6]) und Schneegans [7]) unbekannten *Medico volante*, den

---

[1]) *Ähnlich* Wenzel, *La com. de Larivey* (*Herr. Arch. Bd. LXXII, 80*), *und* Fest, *Der mil., S. 66, welcher Wenzel zitiert*; *ferner* Moland, *La com. it., S. 5, und* A. d. Breton (*bei Julleville, Hist., Bd. V, 15*), *welche beide den Einfl. der ital. Stegreifkomödie auf Molière in bezug auf die Lebendigkeit der Handlung betonen.*

[2]) Schneegans, *Mol., S. 29; über Mol.'s Stegreifkom. hat* Young *in der ZfSp., Bd. XXII, 190ff. ausführlich gehandelt.*

[3]) Molière, *S. 32;* Young, *ibd., S. 192, der sich über diese Frage nicht äußert, nennt noch die Titel von 9 weiteren, Mol. zugeschriebenen Farcen.*

[4]) Despois, *Les œuvres de Mol. I, 11; ebenso* Young, *l. c., S. 198.*

[5]) *Molière, S. 31.*

[6]) *Œuvres de Mol. I, 47.*

[7]) *Molière, S. 32.*

Young unter den *Scenarii inediti della Comm. dell' arte* gefunden zu haben glaubt.[1])

3) *L'Étourdi* geht nach Despois[2]) und Schneegans[3]) auf den *Innavertito* des Barbieri, genannt Beltrame (1629/1630) zurück; in Akt IV, Sz. 2 übersetzt er geradezu aus Em. Groto[4]) und L. de Fornaris. Rigal sucht zu beweisen, daß neben dem *Innavertito* des N. Barbieri besonders der *Parasite* des Tristan l'Ermite in Betracht komme.[5]) Abweichungen von Barbieri's Stück finden sich insofern, als Molière den «*Capitano Bellerofonte*» wegläßt und dafür den alten *Anselme* mit seinen Eigenschaften, wenigstens zum Teil ausstattet.[6]) Nach Schneegans ist das „Gepräge dieses Lustspiels durchaus italienisch“.[7])

4) Der erste Teil des *Dépit amoureux* hat Ähnlichkeit mit der Komödie Secchi's: *L'interesse*.[8])

5) *Don Garcie* beruht auf den *Gelosie del principe Rodrigo* Cigognini's (1654)[9]); die Heldin des Stückes, ein kriegerisches Mädchen, erinnert außerdem an die Frauengestalten bei Ariost und Tasso.

6) In der *École des maris* sind einige Szenen den *Esprits* Larivey's, welche selbst eine ital. Übersetzung sind, entlehnt.[10])

7) *Le Fâcheux* wurde nach einem *Canevas italien* gedichtet, welcher den Titel führt: *Pantaleone amante sfortunato*[11]); übrigens behandelt die 8. Satire Régnier's denselben Gegenstand.

8) Den Stoff zu seiner *École des femmes* fand Molière entweder im *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino, oder in

---

[1]) *L. c., S. 207. — Scenarj ined., S. 105—116. Diese Sammlung wird auch bei* Klingler (*La Com.-Ital. etc., S. 21*) *erwähnt.*

[2]) *Œuvres d. M. I, 79.*

[3]) *Molière, S. 38.*

[4]) *Ibd., S. 38.*

[5]) *Les com. d. Mol.* (*Revue universitaire, 15 févr. 1903*).

[6]) Fest, *l. c., S. 121.*

[7]) *Molière, S. 40.*

[8]) Despois, *Mol.-Ausg. I, 381, wo ausführl. darüber gehandelt wird.*

[9]) *Ibd., l. c. II, 217. Ebenso* Schneegans, *l. c., S. 74.*

[10]) Despois, *l. c. II, 340, bei Schneegans nicht erwähnt.*

[11]) Despois, *l. c. III, 6.*

den *Notti faceziose* Straparola's [1]), oder endlich in der ersten der *nouvelles tragiques* Scarron's.[2])

9) Von dem Stücke *Le Mariage forcé* sagt Schneegans: „Die Komik darin beruht sehr häufig nur auf technischen Kniffen, die Molière namentlich in seinen schnell entworfenen Possen immer wieder zu verwenden weiß, die er vielleicht auch der italienischen Stegreifkomödie abgelauscht hatte." [3]) Ein bestimmtes Vorbild läßt sich jedoch nicht anführen. Despois gibt mehrere *Canevas* an, die Ähnlichkeiten mit Molière's Lustspiel haben.[4]) Jedenfalls liegt eine italienische Quelle zugrunde.

10) Bezüglich der Quelle des *Tartuffe* [5]) haben die neuesten Forschungen ergeben, daß der französische Dichter ihn nach dem Muster der italienischen Stegreifkomödie *Il Pedante* schrieb.[6]) Moland gibt als Vorbilder den *Finto Ipocrito* und den *canevas «Dottore Bacchettone»* an, welcher in der erhaltenen Fassung allerdings erst nach dem *Tartuffe* erschien; auch Decameron III, 8 erinnert an die Fabel des Stückes.

11) Für den *Avare* hat Molière eine Reihe von italienischen Lustspielen benützt, nämlich die *Sporta* Gelli's, die *Case svaligiate*, den *Cameriere mobile*, den *Amante tradito*, alle drei Stegreifkomödien von unbekannten Verfassern, endlich die *Suppositi* des Ariost. Knörich hat 1886 diese Quellen des Avare einer eingehenden Untersuchung unterzogen.[6])

12) Der *Don Juan* geht allerdings auf den *Burlador di Sevilla* zurück [7]), allein dieses Stück wurde bereits in den 30er

---

[1]) Schneegans, *Molière, S. 91.*

[2]) Despois, *l. c. III, 144.*

[3]) *Molière, S. 112.*

[4]) *Œuvr. de Mol., S. IV, 8.*

[5]) Vollhardt, *Die Quelle des Tartuffe (Herr.'s Arch., Bd. XCI, 55 ff.). Vollhardt berücksichtigt die vorausgehenden Forschungen, bes. die von Mahrenholtz.* — Schneegans *(Mol., S. 117) kommt zu demselben Resultate.*

[6]) *In den ZfSp. VIII, 51—68; doch ist die Arbeit keineswegs als eine abschließende zu betrachten.*

[7]) Lucas, *Hist. I, 73;* Lotheissen, *Gesch. IV, 40;* Mesnard, *Œuvres de Mol., Bd. V, 1 ff.;* Schneegans, *l. c., S. 130 ff. Eine Zusammenstellung über die neuesten Forschungen in der Don Juan-Sage*

Jahren des 17. Jahrhunderts von dem Stegreifkomödiendichter Giliberto am italienischen Theater in Paris gespielt, so daß der Stoff dem Theaterpublikum schon vor Molière bekannt war. Zudem wurde das italienische Stück *Il Convitato di pietra* des Giliberto von zwei Franzosen, Dorimond und De Villers, bearbeitet. Die Bearbeitung des letzteren, *le Festin de Pierre*, diente Molière als Grundlage seines *Don Juan*.

13. In dem Schwanke *Le bourgeois gentilhomme* (1671) ist die türkische Zeremonie (Akt IV, Szene 6—13) dem Stegreiflustspiel *Le disgrazie d'Arlecchino* entnommen.[1])

14. *Le Malade imaginaire* verdankt mehrere Züge, wie Moland behauptet, der Gestalt des *Mamfurio* im *Candelaio* des Giord. Bruno.[2])

15. In den *Fourberies de Scapin*, welche sich ganz der Manier der italienischen Komödie nähern, ist die Szene mit dem Sack den *Notti faceziose* Straparola's entnommen.[3])

Diese Übersicht der stofflichen Entlehnungen, die Molière bei den Italienern machte, beweist, wie tiefgehend der literarische Einfluß Italiens damals war. Wiese[4]) sagt daher ganz richtig, daß Molière's Lustspiele die herrlichsten Früchte der italienischen Stegreifkomödie seien.

Von den zeitgenössischen, komischen Dichtern kommt vor allem Tristan l'Hermite in Betracht, dessen *Parasite*, wie Stiefel bewiesen hat, eine Nachahmung von Fornarie's *Angelica* (1584) ist, welche selbst als ein Plagiat der *Olimpia* des della Porta angesehen werden kann.[5]) Der *Amant discret* Quinault's

---

gibt Stiefel *in dem Jahresbericht für neue deutsche Literaturgesch. hrsg. v.* E. Schmidt. *1899. Bd. X, I. Abteilung, 7. Abhandl.*

[1]) Mesnard, *Œuvres de Molière, Bd. VIII, 1ff, 35.*

[2]) *Molière et la comédie it., S. 105—111.*

[3]) Mesnard, *Œuvres de Molière VIII, 390. Vgl.* Schneegans, *Mol., S. 212.*

[4]) Wiese-Pèrc., *Gesch., S. 435. Auch* Schneegans *bezeichnet diesen Einfl. d. Ital. als „nur vorteilhaft" (Mol. S. 30). Siehe ferner* Toldo *(Kritik v. Vollhart's „Quellen des Tartuffe" Giorn. stor. XXIV, 301): «Negli albori del Rinascimento la commedia dell' arte fu scuola alle nazioni d'Europa, alla Francia sopratutto, di vera e sana comicità.»*

[5]) *Tristan l'Hermite's Le Parasite u. s. Quelle, in: Herr.'s Arch. Bd. 86, S. 47ff.*

geht ebenfalls auf eine italienische Quelle zurück. Corneille lehnt sich in seinen ersten Lustspielen an die italienische Stegreifkomödie an. Der *matamore* in der *Illusion comique* ist nicht ein Abklatsch des *Capitano* der commedia dell' arte, sondern, wie Fest beweist, und wie Corneille in seinem «*Examen*» selber sagt, ein Phantasiegebilde.[1]) Regnard, der würdigste Erbe von Molière's Kunst, arbeitete in seiner Jugend für die *Comédie italienne.*[2]) Sein Stück *La Sérénade* ist ganz im Stile der ital. Farce.[3]) *Le Bal* und die *Folies amoureuses,* deren Gegenstand der *Finta pazza* von Strozzi entlehnt ist, sind ebenfalls Nachahmungen der italienischen Stegreifkomödien.[4]) Auch in der Komödie *Le divorce* finden sich einige der ital. Bühne entlehnte Szenen.[5])

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm der vielseitige La Motte-Houdar den Stoff seiner Komödien zum großen Teil aus Boccaccio; drei dieser Novellen des ital. Dichters hatte bereits Lafontaine in seinen *Contes* bearbeitet doch geht aus verschiedenen Einzelheiten hervor, daß La Motte direkt die italienische Quelle benutzte.[6]) Es kommen folgende Komödien in Frage:

1. *La Vénitienne, comédie-ballet,* 1705, läßt all die Masken der ital. Komödie wieder an uns vorüberziehen.
2. *Le Talisman* = Bocc., Dec. II, 10.
3. *Le Magnifique* = Bocc., Dec. III, 5.
4. *Minutolo* = Bocc., Dec. III, 6.
5. *Le Calendrier des Vieillards* = Bocc., Dec. II, 9.

So sehen wir, wie der Altmeister der Erzählung, Boccaccio, noch im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der nüchternen Aufklärung, seinen Zauber auf die Franzosen ausübte.

Fast alle Komödiendichter des 18. Jahrhunderts bilden

---

[1]) *Der mil. glor., S. 97.*

[2]) Lucas, *Hist., I, 283ff.; III, 140ff. Nach L. schrieb er 10 Stücke für die ital. Bühne. Nach* Fournel (*Le th., S. 343*) *verfaßte er für diese auch seine letzten Stücke.*

[3]) Lenient, *La Comédie I, 25 u. 28.*

[4]) *Ibd., S. 29.*

[5]) Lucas, *Hist. phil. III, 141.*

[6]) Vgl. Toldo, *Quelques sources, in: Bull. it. I, 200ff.*

sich in ihren Werken an dem italienischen Theater zu Paris. Florion arbeitet ganz nach den *canevas* der italienischen Komödie. Dufresny, Piron, Delisle und Marivaux verkehren in ihren Lehrjahren vorzüglich bei den Italienern und studieren deren Technik, die sich durch eine größere Freiheit auszeichnete als diejenige der *Comédie française.*[1]) Mit Beginn der Revolution wurde das Theater der Italiener endgültig geschlossen und damit endete der 200 Jahre andauernde Einfluß desselben.

Ein Lustspieldichter des 19. Jahrhunderts, welcher ganz besondere Vorliebe für Italien und für die italienische Literatur besaß, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Es ist dies der geniale Alfred de Musset, von dessen künstlerisch so wunderbar gebauten Komödien einige auf italienische Chroniken zurückgehen. Seinen *Lorenzaccio* entlehnt er, wie Lafoscade[2]) nachweist, der Chronik Varchi's, die «*Quenouille de Barberine*» ist aus einer Novelle Bandello's, die «*Carmosine*» aus einer Erzählung im Decamerone entstanden; sein *André del Sarto* endlich kann als eine Frucht seiner italienischen Reisen angesehen werden.

IV. Die Pastorale.

Die Pastorale nimmt einen so wichtigen Platz in der Geschichte des französischen Theaters ein, und der Einfluß Italiens auf dieselbe ist so bedeutend, daß wir ihr einen eigenen Abschnitt widmen wollen.

Der Ursprung der italienischen Pastorale geht nach Wiese[3]) zurück auf die griechischen dramatischen Eklogen, und es war kein Geringerer als Boccaccio[4]), der sie zuerst nachahmte, bis sie sich dann im Laufe des 15. Jahrhunderts zum Schäferdrama weiter entwickelte, mit welchem Namen wir als erstes die *Flavia* 1528 bezeichnen dürfen.[5]) Den

---

[1]) Lanson, *Hist., S. 646.*

[2]) *Théâtre d'Alf. de Musset, S. 136. Vgl. auch* E. Bouvy *in der Chronique des Bull. ital. 1902. II, 248.*

[3]) *Gesch. der it. Lit., I, 316.*

[4]) Lotheissen, *Gesch., I, 137.*

[5]) Wiese u. Pèrc., *Gesch., S. 316.*

Gipfelpunkt in ihrer Entwicklung erreichte die Pastorale in Tasso's *Aminta* 1581 und in Guarini's *Pastor fido* 1590.[1]) Die Elemente dieses dramatischen Genres sind nach Weinberg folgende: die spröde Geliebte, der liebedürftige Schäfer, der weltkluge Vertraute, die Entstehungsgeschichte der Liebe, der erste Kuß und die schließliche Vereinigung der Liebespaare; dazu kommt meist noch ein Wahrsager und ein Satyr.[2])

Was die Entstehung der französischen Pastorale betrifft, so sind so ziemlich alle modernen Forscher darin einig, daß Frankreich diese Literaturgattung der apenninischen Halbinsel verdankt. Allerdings erwähnt Goujet bei der Pastorale nur die Nachahmung der alten Griechen und Lateiner.[3]) Rathery[4]) jedoch führt als die hauptsächlichsten Vorbilder der französischen Pastorale Sannazaro, Tasso und Guarini an. Arnould bezeichnet Tasso, Guarini und Marino als die wahren Leiter des französischen Geschmackes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bezeichnet den italienischen Einfluß auf die Pastorale als vorherrschend[5]): „Sie (d. ital. Past.) verlieh der franz. Literatur einen feinen, zarten Ausdruck für subtile Gedanken und innige Gefühle; doch wäre ihr Einfluß auf die Dauer unheilvoll geworden, wenn nicht mit der *Princesse de Clève* eine neue Periode auf dem Gebiete der Erzählung eingeleitet worden wäre.“ Morf glaubt in der französischen Pastorale einen dreifachen Einfluß zu finden.[6]) Nach ihm ist sie entstanden unter der Einwirkung des Altertums, der Bibel und Italiens. Wie Rigal weist er auf das *comédie* betitelte Hirten- und Satyrspiel *Les ombres* hin, welches unabhängig vom italienischen Einfluß zu sein scheint. Rigal, der dasselbe ins Jahr 1566 verlegt, findet darin bereits einige der Hauptcharakterzüge der Pastorale, einen Wahrsager, einen Satyr und eine spröde Schäferin.[7]) Weinberg[8]), der sich be-

[1]) Rigal, *in: Julleville, Hist. III, 316.*
[2]) *Das frz. Schäferspiel, S. 5 ff.*
[3]) *Bibl. fr., III, 247.*
[4]) *Infl., S. 110 ff.*
[5]) *Essais, S. 452.*
[6]) *Gesch., S. 224.*
[7]) *La Pastorale, in: Jullev., Hist., Bd. III, 316.*
[8]) *Das frz. Schäfersp., S. 4.*

sonders eingehend mit dem französischen Schäferdrama beschäftigt, hebt hervor, daß während der Blütezeit des französischen Schäferspiels gerade der italienische Einfluß dem spanischen weichen mußte, daß jedoch die italienischen Pastoralen eines Tasso und Guarini zu bedeutend gewesen wären, um nicht beachtet zu werden. Auch Dannheisser führt den Ursprung der französischen Pastorale auf italienischen Einfluß zurück; nur die Einführung eines neuen Elementes, der Zauberei, sei spanischer Herkunft.[1]) Seiner Ansicht schließt sich Birch-Hirschfeld[2]) an, während Lanson sich hierüber nicht äußert. Stiefel betont ganz besonders den Einfluß Italiens und die große Anzahl von Übersetzungen italienischer Pastoralen.[3])

Groto's *Dieromena* ist das erste italienische Schäferdrama, welches von Brisset 1592 ins Französische übertragen wurde.[4]) Während der erste französische Pastoraldichter Montreux, den wir später noch kennen lernen werden, ganz in den Fußstapfen Montemayor's wandelt, ahmt Hardy den *Pastor fido* Guarini's nach[5]); ebenso ist die *Theorcis* des P. Trotterel, 1610, eine Nachbildung des „treuen Hirten".[6]) In den *Bergeries* Racan's finden sich stellenweise Anklänge an die nämliche italienische Pastorale, nur ist in der letzteren die Intrigue viel feiner.[7]) Nach Arnould sind sie in Inhalt und Stil Nachahmungen Boccaccio's und

---

[1]) *Zur Gesch. des Schäfersp.'s in Fr., in: ZfSp. 1889, II, 68: „Schon im 16. Jahrh. drängte sich die it. Pastorale der Beachtung und Nachahmung der Franzosen auf."*

[2]) Such. u. Birch-H., *Gesch., S. 383.*

[3]) *ZfSp.. Bd. XXVI. Ref. u. Rez. 1 u. 2, S. 38: „Von 1594—1630 befassen sich einige 40 Dichter mit der Pastorale. Zahlreiche Übersetzungen wurden den ital. Past. von Grotto, Ongaro, Bracciolini, Bonarelli, Isabella Andreini zuteil.*

[4]) Blanc, *Bibl. II, 1305. Dagegen gibt* Goujet (*Bibl. fr., XIII, 373*) *1595 als Erscheinungsjahr an.*

[5]) Rigal, *Hardy, S. 513ff.;* Weinberg, *Das frz. Schäfersp., S. 36; Weinberg geht leider nur selten auf die Quellenfrage ein.*

[6]) Weinberg, *ibd., S. 53;* Parfaict, *Hist., IV, 151.*

[7]) Weinberg, *ibd., S. 53: „Racan bezeichnet sich als Nachfolger Guarini's." Vgl. Dannheisser (ZfSp. XI, 75).*

Sannazaro's.[1]) Mairet hat den Stoff, nicht aber die Form seiner Pastoralen den Italienern abgelauscht.[2]) Wichtig ist die bereits erwähnte Übersetzung der *Filis de Sciro* (1607)[3]), 1629 von Du Cros, 1630 von Pichou übersetzt.[4]) Richelieu hielt sie für die richtigste und am besten komponierte Pastorale.[5]) Eine Reihe von französischen Dichtern, die sich dieser Literaturgattung widmen, halten streng an den italienischen Vorbildern fest. Zu dieser italianisierenden Richtung gehören besonders d'Urfé mit seiner *Silvanire* (1627), Rayssiguier, der Übersetzer des «*Aminta*» Maréchal, der bereits erwähnte du Cros und Baro.[6])

Auch der besser bekannte Rotrou schöpft gerne die Stoffe zu seinen Tragikomödien und Schäferspielen aus italienischen Quellen, wie Stiefel eingehend bewiesen hat.[7]) Die *Pèlerine amoureuse* 1634 ist nachgebildet der *Pellegrina* des G. Bargagli[8]); Rotrou's ganz in der Manier der Pastorale sich bewegende Tragikomödie *Célie* hat als Vorbild *Gli duoi fratelli rivali* des della Porta[9]); auch in seinen anderen Stücken *Filandre, Clorinde, Amélie* und *Florismonde* ist der italienische Einfluß unverkennbar.[10])

Von 1638—1650 erscheinen, wie Weinberg[11]) bemerkt, keine Schäferspiele mehr; was dann folgt, ist schon als Über-

---

[1]) *Essais, S. 452.*

[2]) Dannheisser, *Z. Gesch. d. drei Einh.* (*ZfSp. XIV, S. 3*); *ferner* Birch-H. (*Suchier u. Birch-H., Gesch., S. 384*): *„Mairets Silvanire wird gedichtet in all der Strenge, die in dieser Dichtungsart bei den Italienern beobachtet wurde“.*

[3]) Wiese-Pèrc., *S. 336.*

[4]) Rigal (*Jullev., Hist., Bd. IV, 348*); *Dannh., Z. Gesch. d. dr. Einh.* (*ZfSp., Bd. XIV, 66*): *Übers. v. Du Cros 1628* (?). *Lucas gibt als Jahreszahl für die Abfassung v. Du Cros' «La Fillis» 1629 an. Auch* Weinberg *nimmt als Abfassungszeit 1629, als Druckjahr 1647 an.*

[5]) Birch-H. (*Such. u. B.-H., Gesch., S. 383*).

[6]) Dannheisser, *Z. Gesch. d. Sch.* (*ZfSp., Bd. XI, 85*).

[7]) *Unbekannte Quellen Rotrou's* (*ZfSp. 1891, Suppl. V, 1ff.*).

[8]) *Ibd., S. 4ff.*

[9]) *Ibd., S. 49ff.*

[10]) Rigal, *in: Jullev., Hist. IV, 348.*

[11]) *Das frz. Schäfersp., S. 136.*

gang zur Oper zu betrachten, von welcher wir im folgenden Abschnitte sprechen werden.

V. Die Oper.

Die Oper im modernen Sinne hat ihren Ursprung in den Residenzen der italienischen Fürsten des 16. Jahrhunderts, in den prunkliebenden Kreisen der florentiner und lombardischen Aristokratie, an den Höfen der Medici und Sforza.[1]) Gegen Ende dieses Jahrhunderts tritt nämlich die Musik in Verbindung mit der Lyrik, indem Gedichte Sannazaro's, lyrische Stellen aus Ariosto's *Orlando furioso* und aus Tasso in Musik gesetzt werden.[2]) Tragödien und Schäferspiele werden mit Chören ausgestattet, die gesungen wurden, Konzerte, Ballette und allegorische Darstellung unter musikalischer Begleitung bildeten die Zwischenakte. So entstanden die Opern eines Peri und Monteverde, welche bald über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurden.[3])

In Frankreich erfolgte die Einführung der italienischen Oper durch Mazarin, der selber ein Italiener war, und welcher 1642 italienische Schauspieler und Tänzer nach Paris kommen ließ. Diese spielten hier zum erstenmal (1645) eine Oper vor dem französischen Publikum, welche teils gesungen, teils vorgetragen wurde und einige Ähnlichkeit mit dem bereits seit dem 14. Jahrhundert existierenden Ballett (*ballet de cour*) hatte.[4])

Es war dies Strozzi's *Festa teatrale della finta pazza*, zu der Sacrati die Musik geschrieben hatte. Zwei Jahre später ging eine zweite nicht minder berühmte Oper, der *Orfeo* Monteverde's, über die Bühne, ohne jedoch einen großen Erfolg beim französischen Publikum zu erringen.[5])

---

[1]) Schuré, *Hist.*, *S. 234.*

[2]) Wiese-Pèrc., *Gesch.*, *S. 437.*

[3]) Schuré, *Hist.*, *S. 234.*

[4]) Chouquet, *Hist.*, *S. 90; vgl.* La Porte u. Chamf., *Dict.*, *I, 161;* Nuitter, *Les orig.*, *S. 33;* Vapereau, *S. 1515.*

[5]) Chouquet, *l. c.*, *S. 92 ff.;* La Harpe, *Cours de litt. I, 654:* «*Ce spectacle ennuyait tout Paris. Très peu de gens entendaient l'Italien, et presque personne ne savait la musique.*» Dagegen behauptet Bouvy

Schon 1646, also ein Jahr nach der Erstaufführung der *Finta pazza*, traten die Franzosen mit regelmäßigen *comédies de musique*, die sich im Geleise der italienischen Oper bewegten, hervor, konnten aber mit der italienischen Oper nicht konkurrieren, auch nicht als diese neue französische Gattung in Cambert einen genialen Schöpfer und in Lully und Rameau talentvolle Fortsetzer fand.[1])

Das erste französische musikalische Drama, das mit der italienischen Oper annähernd verglichen werden kann, ist Cambert's *Muse ingrate*, 1659, deren Text von dem geschickten Perrin verfaßt war und ein Pastoralthema behandelte.[2]) Musik und Text stehen so vollständig unter italienischem Einfluß, daß von einem selbständigen Erstehen der franz. Oper nicht gesprochen werden kann.[3]) Daher gibt auch La Porte-Chamfort bereits im 18. Jahrhundert zu, daß die Franzosen keine eigene Oper geschaffen haben.[4]) Arnould[5]) und Birch-Hirschfeld[6]) bezeichnen die italienische Oper als eine „italienische Erfindung". Proelss dagegen nimmt eine Weiterentwicklung des französischen Balletts und der französischen Ballettmusik an, deren Ergebnis, unter Hinzutritt italienischen Einflusses, die franz. Oper wäre.[7]) Demgegenüber muß aber behauptet werden, daß das französische Ballett, wie es seit dem 14. Jahrhundert bestand, unter Katharina von Medici durch das nach Frankreich gebrachte italienische Ballett verdrängt wurde, wie Doumic nachgewiesen hat.[8])

(Bull. it. I, 263), daß sich der Einfluß des Orfeo in Frankreich bes. auf dem Theater, durch das Erstehen mehrerer lyrischer Tragödien unmittelbar bemerkbar machte.

[1]) Chouquet, *Hist., S. 90 u. 91.*

[2]) Nuitter, *Les orig., S. 34 f., wo er das Entstehen der franz. Oper ausführlich schildert.*

[3]) Koestlin, *Gesch., S. 222.*

[4]) *Dict. dram. II, 332.*

[5]) *Essais, S. 481.*

[6]) Suchier u. B.-H., *Gesch., 479;* Lanson, *Hist., S. 531, Anm 1, berührt das Abhängigkeitsverh. d. frz. Oper nicht.*

[7]) *Gesch., Bd. II, Halbband 2, S. 238.*

[8]) *Kritik v. Rolland's Gesch. d. Oper, Rev. des 2 Mondes, juillet, 1896, S. 447.*

Zehn Jahre nach Cambert's erster Oper erfolgte, wiederum nach dem Beispiele Italiens, die Gründung einer Musikakademie, «*pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français pareilles et semblables à celle d'Italie*».[1]) Lully brachte diese neugeschaffene und staatlich anerkannte Oper bald auf eine hohe Stufe, wenn er auch die italienische Oper zu Paris nicht verdrängen konnte. So sehr Lully in seinem späteren Leben seine eigenen Wege ging, verdankte er doch seine ganze musikalische Ausbildung den Italienern, besonders dem berühmten Caletti, genannt Cavalli, dessen *Sersè* er in seiner Jugend aufführen sah.[2]) Rameau, der zweite Hauptvertreter der französischen Oper, ist ein Bewunderer Pergolese's, welcher mit seiner *Serva padrona* 1746 einen ungeheuren Erfolg in Paris errang.[3])

Die Oper nahm überhaupt im 18. Jahrhundert eine so bedeutende Stellung unter den dramatischen Genres ein, daß das Publikum, wie zur Zeit der Erstaufführung des Cid, für dieses oder jenes Stück leidenschaftlich Partei ergriff, und daß literarisch hervorragende Männer in diesen Streitigkeiten die Führerrollen übernahmen.[4]) Fast durchgehends handelte es sich hier um die Rivalität der sogenannten französischen und der italienischen Oper. Bereits 1702 begann der Streit mit Raguenet's *Parallèle des Italiens et des Français*, worin er den Italienern den Vorzug gibt.[5]) Mit dem Auftreten Gluck's und Piccini's, den damals berühmtesten italienischen Opernkomponisten, brach der Kampf der beiden Richtungen heißer aus denn je. Bekanntlich endete derselbe mit dem Siege der Gluckisten, der jedoch nur ein vorübergehender war. Denn

---

[1]) Chouquet, *Hist., S. 102; ebenso* Koestlin, *Gesch., S. 224.*

[2]) Koestlin, *Gesch., S. 222.*

[3]) Proelss, *Gesch., Bd. II, Hbd. 2, S. 252*; Chouquet, *ibd., S. 134 f., bezeichnet als Datum der Erstaufführung dieser Oper in Paris 1746, durch die Truppe Riccoboni's*; *1752 erschien eine neue Truppe aus Italien, welche einen durchschlagenden Erfolg errang.*

[4]) Lanson, *Hist., S. 643, sagt hierüber: «L'Opéra devient au 18e siècle notre première scène. La pompe du spectacle, les machines, les costumes, tout l'éclat de la mise en scène flatte les yeux et amuse la frivolité du public mondain.»*

[5]) Koestlin, *Gesch., S. 229.*

neben ihm und besonders nach seinem Weggange wurden mit Vorliebe italienische Komponisten zur Bühne zugelassen: Salieri, Sacchini, Paisiello, Guglielmi, Cimarosa, Bianchi, Fridzeri, Prati, Cambini, Bruni und Mengozzi.[1]) Im 19. Jahrhundert treten die Namen eines Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi in den Vordergrund [2]), und sie bezeichnen ebensoviele Siege der italienischen Oper, die schon längst ihr eigenes Theater in Paris hatte und stets über vorzügliche Kräfte verfügte. Noch zur Zeit des zweiten Kaiserreiches stand die italienische Oper in voller Blüte, besonders weil Napoleon III. große Liebe zur Musik hatte. Cimarosa und Paisiello waren seine Lieblingskomponisten.[3]) In neuester Zeit brachte es Mascagni allerdings nur zu einem leichten Erfolge, während dagegen den Franzosen eine Reihe einheimischer Operndichter in Meyerbeer, Halévy, A. Thomas, Gounod und Bizet erstand.[4])

In einer Geschichte der französischen Oper darf die komische Oper (*opéra bouffe, opéra comique*) nicht vergessen werden. Lenient nennt sie ein „nationales Produkt", doch konstatiert er eine gewisse Verwandtschaft mit der italienischen Stegreifkomödie.[5]) Koestlin sieht die Keime der komischen Oper (*comédie à ariettes*) in den *Voix de ville.*[6]) Besonders aber war es der italienische Opernkomponist Duni, welcher mehrere französische Singspiele schrieb und der tatsächliche Begründer des französischen Singspiels ist. Als den bedeutendsten Franzosen in diesem Genre nennt Koestlin Grétry, welcher sich an italienische Vorbilder hält. Proelss läßt die komische Oper aus dem Jahrmarkttheater hervorgehen, gibt aber zu, daß ihre Komponisten die Italiener als Vorbilder hatten.[7]) Vapereau endlich weist darauf hin, daß die italienischen Schauspieler eine Truppe von *comédiens chantants* in ihrem

---

[1]) Chouquet, *Hist.*, *S. 177 f.*
[2]) Proelss, *Gesch.*, *Bd. II, 2, S. 260.*
[3]) Chouquet, *Hist. 211, 212.*
[4]) Proelss, *Gesch. II, 2, S. 261;* Chouquet, *l. c.*, *S. 184.*
[5]) *La Com. II, 163 u. 166.*
[6]) *Gesch.*, *S. 233.*
[7]) *Gesch. II, 2, S. 247 u. 252.*

Saale spielen ließen.[1]) Diese *comédiens chantants* müssen jedoch Italiener gewesen sein, da sie sonst schwerlich von den Schauspielern diese Erlaubnis erhalten hätten. Aus diesen Anfängen entwickelte sich die *Opéra comique* zu einem bedeutenden Faktor im literarischen Leben der französischen Hauptstadt.[2]) Mit Panard, welcher neben Grétry als ihr hervorragendster Librettist anzusehen ist, macht sie sich vom italienischen Einfluß völlig unabhängig und bildet sich zu einer vorherrschend moralischen Bühnengattung aus, während sie vorher, hauptsächlich mit italienischen Kräften, Parodien und Vaudevilles aufführte.[3])

Nachdem wir im vorausgehenden eine kurze Übersicht des italienischen Einflusses auf die Literatur der Franzosen zu geben versucht haben, kommen wir nun zum Hauptteile unserer Abhandlung, nämlich zur Untersuchung des Verhältnisses, in welchem Ariosto's unsterbliches Epos zur französischen Literatur, insbesondere zum französischen Theater steht.

Ariost in Frankreich.

I. Übersetzungen.

So beliebt auch die italienische Sprache im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich war, so blieb ihre gründliche Kenntnis immerhin nur auf kleine Kreise beschränkt. Um daher eine Einsicht in die Meisterwerke der italienischen Literatur zu gewinnen, mußten sich die weiteren Kreise des gebildeten Publikums mit Übersetzungen aus dem Italienischen behelfen, von denen die hauptsächlichsten bereits eingangs erwähnt wurden. Was die Übersetzungen betrifft, welche Ariost's *Orlando furioso* und seine minder bedeutenden Dichtungen erfuhren, so haben wir im Anhange dieser Abhandlung zum erstenmal versucht, ein vollständiges Verzeichnis

---

[1]) *Dict., S. 1507.*

[2]) Claris (*i. e. Claretie*), *Le Th. de la foire Saint-Laurent. Kap. III, S. 95.*

[3]) Lenient, *La Com., Bd. II, 171.*

der französischen Ariost-Übersetzungen aufzustellen. Für die älteren Übersetzungen stehen uns du Verdier [1]) und Goujet [2]) zur Verfügung, für die neueren machten Ferrazzi [3]), Blanc [4]) und Guidi [5]) Zusammenstellungen, von denen jedoch keine auch nur annähernd vollständig ist. Am lückenhaftesten ist die von Ferrazzi, relativ am vollständigsten die von Guidi.

II. Ariost in der französischen Lyrik.

Obwohl Ariost in erster Linie Epiker war, übte er doch einen ganz bedeutenden Einfluß auf die französische Lyrik, insbesondere des 16. Jahrhunderts aus. Wir werden sehen, auf welche Weise die französischen Lyriker es verstanden haben, einzelne Stanzen des Orlando auszusuchen und sie in geschmeidige Sonette zu verwandeln, oder seine Satiren oft nahezu wörtlich nachzubilden.

Nachdem der *Orlando furioso* durch die erste Lyoner Übersetzung von 1543 weiteren Kreisen des gebildeten Publikums zugänglich gemacht worden war, gewann er bald einen allgemeinen Ruf, und die zahlreichen Übersetzungen bezeugen, daß er schon damals eines der meist verlangten Bücher war. Besonders schnell muß er sich in Lyon, dem Erscheinungsorte der ersten Übersetzung und dem Sitze einer reichen, blühenden Kolonie eingebürgert haben. Wir hören bereits von der schönen Seilerin Louise Labé (1526—1566), daß sie den „Rasenden Roland" gelesen, und sich mit den beiden Heldinnen des Epos *Marfisa* und *Bradamante* verglichen habe.[6]) Taillemont, gleichfalls ein Lyoner und ein bedeutendes

---

[1]) *La Bibl. de Du Verdier, pass.*

[2]) *Bibl. franç. VII, 345 ff. — Weder du Verdier's noch Goujet's Verzeichnis kann Anspruch auf Vollständigkeit erheben, wie aus unserer Zusammenstellung (s. Anhang) hervorgeht.*

[3]) *Bibliogr. Ariostesca, S. 172—176.*

[4]) *Bibl. it.-fr. II, 1271—1275.*

[5]) *Annali, S. 177 ff. —* Rathery, *Infl., S. 95, erwähnt nur, daß zahlr. Übersetzungen des Ariost erschienen seien.*

[6]) Birch-Hirschf., *Gesch. d. frz. Lit. d. 16. Jahrh., S. 176; ebenso* Laur, *Louise Labé, S. 3.*

Mitglied der dortigen Dichterschule, in welcher eine „Hauptquelle der preziösen Literatur zu erkennen ist“, bearbeitet, wie wir später sehen werden, eine Episode aus Ariost.

Auch am Hofe der schöngeistigen Königin von Navarra findet der *Divino Ariosto* schnell Anhang [1]; wir wissen zwar nicht, ob der *Orl. fur.* sich unter den Lieblingsbüchern Margaretens befand, aber wir wissen, daß ihr Sekretär Guill. Belliard ein Buch lyrischer Gedichte verfaßte, unter denen sich Nachahmungen aus Ariost befinden. [2] Vielleicht wählte er gerade diesen Dichter als Vorbild, um einen Wunsch seiner königlichen Gebieterin zu erfüllen.

Bedeutend aber wird Ariost's Einfluß erst, als die Dichter der Pleiade ihre Tätigkeit beginnen, und die lyrische Poesie unter ihnen eine Blütenperiode, wie kaum ein zweites Mal wieder, erlebt. Diese Dichter der Ronsard'schen Schule, einschließlich ihres Hauptes, waren keine genialen Schöpfer, die aus eigenem Herzensbronnen ihre Lieder hätten quellen lassen und, unbekümmert um die Regel und Autorität, sagen können, was ihre Brust bewegte; diese Schüler der Renaissance brauchten vor allem Vorbilder, an die sie sich klammern, auf die sie sich berufen konnten, sie brauchten Stoff, der ihnen würdig genug schien, um in antike Verse gekleidet zu werden; und selbst da, wo ihr Herz spricht, wo die Liebe ihnen eine beredte Zunge verleiht, wagen sie es nicht, einen Schritt allein zu tun, selbst da füllen sie ihre Verse mit fremden Worten und Ideen aus.

Die glühende Begeisterung für Petrarca und den Petrarkismus war bald verraucht; man merkte bald, daß der Stoff, der jenen Dichtern zugrunde lag, einer Entwicklung nicht fähig war; er mochte die lyrischen Geister in ihren Jugendjahren begeistern, ihnen den rechten Ausdruck für die Form ihrer Lieder geben, den zum Manne herangereiften Dichter jedoch konnte Petrarca's monotoner Platonismus nicht befriedigen.

Welche Fülle von Ideen und Idealen bot dagegen der

---

[1] Flamini, *Varietà, S. 265, bemerkt, daß ihn Franz I. in seinen lyrischen Versuchen nachahmte; doch erfahren wir nichts Näheres darüber.*

[2] La Croix, *Bibl. I, 311.*

wunderbar vielseitige Dichter des *Orl. fur.*! Mit welch' zartem Empfinden schildert er nicht die Liebe, die im Herzen seiner Mädchengestalten glüht; und wie lebendig weiß er nicht uns diese selbst zu schildern! Wie blaß und verschwommen, wie seelenlos mußte da im Vergleiche zu diesen Heldinnen Petrarca's *Laura* erscheinen!

So sehen wir denn, wie die Pleiade und ihre Epigonen erfüllt sind von dem Geiste, der aus dem *Orlando* weht, wie sie alle, die antik sein wollenden Jünger Ronsard's, halben Wegs stehen bleiben, um die Schätze aufzulesen, die ihnen eine erst kurz verflossene Epoche anbot, und die das Altertum niemals geben konnte.

Als einen Vorläufer der Pleiade können wir den eifrigsten Schüler Petrarca's auf französischem Boden, Mellin de Saint-Gelais betrachten; aber man findet bereits bei ihm Spuren Ariost'scher Nachahmung. Hören wir zuerst, was einzelne Kritiker hierüber sagen.

Rathery begnügt sich mit der Bemerkung, daß er dem Ariost „einige Stücke" entlehnt habe[1]), während Flamini die 6. Elegie des italienischen Dichters erwähnt, die St-Gelais nachgeahmt habe.[2]) Wagner dagegen, welcher hauptsächlich den Epiker St-Gelais studiert[3]), zählt zu diesen Nachahmungen das Gedicht, welches *D'un Eslongement* betitelt ist[4]), und jenes, welches beginnt mit den Versen:

> «*Et toy doulx vent faisant doulx bruit en l'air*
> *Qui t'arrête pour entendre mes dicts.*»

Vianey endlich bezeichnet die 6. und 7. Elegie des Ariost als Vorbilder von St-Gelais.[5])

Allgemein drückt sich Morf aus, indem er sagt, St-Gelais schreibe Terzinen auf der Spur Bembo's und Ariost's.[6])

---

[1]) *Influence, S. 107.*

[2]) *Studi, S. 265.*

[3]) *Melin de St-Gelays, S. 127.*

[4]) *Œuvres de Mellin I, 210; die Quelle ist dort (S. 212) mit folgenden Worten angegeben: «Cecy, pris d'Ariosto, est pour reciter sur le luth ou guiterre avec le chant qu'on appelle Romanesque.»*

[5]) *Arioste et la Pléiade, Bull. ital. I, 295 ff.*

[6]) *Gesch., S. 53.*

Ebenso erwähnen Birch-Hirschfeld[1]) und Bourciez[2]) den Lyriker Mellin nur allgemein als Nachahmer der Italiener und der alten Klassiker.

Es scheint auch in der Tat, daß, außer den eben genannten Stellen, sich keine nachweisbaren Entlehnungen oder Anklänge an das italienische Epos bei Mellin de Saint-Gelais finden; wenigstens führte uns unsere Untersuchung über den lyrischen Teil Saint-Gelais' zu diesem Schlusse; der Epiker Saint-Gelais dagegen ist, wie wir später sehen werden, ein eifriger Nachahmer Ariost's.

Weit bedeutender jedoch ist die Einwirkung Ariost's auf Joachim Du Bellay, neben Ronsard das fähigste Mitglied der Plejade.

Pflänzel, welcher eine eingehende Studie über dessen Sonettensammlung *Olive* (1549) veröffentlicht hat, findet in derselben folgende Einflüsse: Petrarca, die blasoneurs, Ariost, die neuplatonische Lehre, einen gewissen christianisierenden Zug.[3])

Von Ariost erwähnt er nur eine Nachahmung; allgemein sagt er, daß Du Bellay ihn besonders in der Schilderung der sinnlichen Reize nachgeahmt habe. Pflänzel kennt augenscheinlich den italienischen Dichter viel zu wenig, sonst hätte er finden müssen, daß Sonette 7, 8, 10, 11, 18, 30, 35 in der *Olive* den Sonetten 23, 7, 17, 12, 8, 10, 2 bei Ariost entsprechen, d. h. mehr oder minder frei übersetzt sind. Aber nicht genug: die schönsten Reden, welche Ariost den Helden seines Epos in den Mund legt, verwendet Du Bellay für seine Sonette, oder vielmehr, er gießt sie in die Sonettenform, die er in Italien kennen gelernt hatte. Jene berühmten Klagen, welche Bradamante um ihren geliebten Roger anstimmt[4]), teilt Du

---

[1]) *Gesch. der frz. Lit. des 16. Jhr., S. 151.*

[2]) *Les mœurs polies, S. 282, wo besonders der ital. Einfl. auf die Sprache des Dichters hervorgehoben wird.*

[3]) *Über die Sonette des* J. Du Bellay *S. 28ff. — An Ariost (C. IX, 67) erinnert Sonett 14: die Reize Olivens sind ähnlich geschildert wie die Schönheit der Ariost'schen Olimpia.*

[4]) *Orl. fur. C. XXXII, st. 18—26, C. XLIV, st. 41—48 u. 61—65; C. XLV, st. 26—40.*

Bellay für seine Zwecke in drei Teile ein, d. h. er bildet daraus drei Sonette. Roland's Klagen bei der Nachricht, daß Angelika mit Medor Liebesschwüre getauscht, werden bei Du Bellay in zwei Sonetten wiedergegeben[1]; ein Sonett behandelt Sacripant's Klage über die Untreue Angelika's.[2]) Die Schönheiten seiner Geliebten *Olive* weiß der französische Dichter mit keinen anderen Worten besser zu preisen, als mit denen, welche Ariost gebraucht, um Alcinens Reize zu schildern, mit denen sie Ruggiero zu betören sucht.[3]) Wir können hier auf eine nähere Vergleichung der beiden Dichter nicht eingehen, doch wollen wir nach Vianey eine Zusammenstellung derjenigen Sonette der *Olive* geben, welche unverkennbar ihren Ursprung in Ariost's *Rasendem Roland* haben[4]):

Olive: Son. 25[5]) = *Orl. fur.:* C. XLIV, 61—62
S. 39 = „ „ C. XLIV, 63—64
S. 29 = „ „ C. II, 65—66

---

[1]) *Orl. fur., C. XXIII, st 108—109; st. 128—129.*

[2]) *Son. 25; dessen 1. Strophe lautet:*
«Ie ne croy point, veu le dueil que ie meine
Pour l'apre ardeur d'une flamme subtile,
Que mon œil feust en larmes si fertile,
Si n'eusse au chef d'eau vive une fontaine» etc.

[3]) *Orl. fur., C. VII, 12 ff. Daneben wird auch Ariost's prächtige Schilderung von Olimpia's körperlichen Reizen gerne nachgeahmt; s. Orl. fur., C. XI, 57 ff.*

[4]) *Bull. ital. I, 293.*

[5]) *Die ersten vier Verse des Sonetts 25 lauten:*
«Me soit amour ou rude, ou favorable,
Ou hault, ou bas me pousse la fortune,
Tout ce qu'au cœur ie sens pour l'amour d'une
Jusq'à la mort, et plus, sera durable.»

Vgl. Orl. f., C. XLIV, 61, 2—5:
«O siami Amor benigno, o m'usi orgoglio,
O me Fortuna in alto o in basso ruote;
Immobil son di vera fedes coglio.»

Oder, um ein anderes Beispiel zu wählen, Sonett 97:
«Qui a peu voir la matinale rose
D'une liqueur celeste emmïellée
Quand sa rougeur de blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose» etc.

Vgl. Orl. f., C. I, st. 42, 43.

Olive:	S. 47 =	*Orl. fur.:*	C. XXXIII, 63—64
	S. 31 =	„ „	C. XLV, 37—39
	S. 37 =	„ „	C. XXXII, 20—21
	S. 25 =	„ „	C. XXIII, 125—126
	S. 42 =	„ „	C. XXIII, 127
	S. 97 =	„ „	C. I, 42—43
	S. 91 =	„ „	C. VII, 11—14.

Ziehen wir außerdem in Betracht, daß der Dichter der *Olive* außer Ariost noch dreißig andere italienische Lyriker ausplündert [1]), dann bleibt nicht mehr viel für Petrarca's Nachahmung übrig. Wir müssen daher die Meinung einer Anzahl von Forschern, welche in der *Olive* ausschließlich eine Nachahmung Petrarca's sehen, entschieden als irrtümlich zurückweisen.

Während nämlich Sainte-Beuve von einem italienischen Einfluß bei Du Bellay überhaupt nichts zu wissen scheint [2]), erwähnen St. Marc-Girardin [3]), Lanson [4]), Pellissier [5]), ja selbst noch Morf [6]) und Birch-Hirschfeld [7]) nur Petrarka als Vorbild für die *Olive.* Auch in den *Antiquitez de Rome* und in den *Regrets,* die gewöhnlich als Ausfluß persönlichster Gefühle betrachtet werden, finden sich Anklänge an Ariost, und zwar an dessen Satiren, wie Vianey nachgewiesen hat; Alcina und Ruggiero werden in den *Regrets* in den Sonetten LXXXVII—XC genannt [8]); in dem berühmten Sonett

---

[1]) Vianey, *Les sources ital. de l'Olive* (*Annales internationales d'Hist. Congrès de Paris, 1900. P. 1901. S. 73ff.*)

[2]) *Le 16e siècle, S. 70—80.*

[3]) *Tableau, S. 70.*

[4]) *Hist., S. 281ff.*

[5]) *Ronsard et la Pléiade* (*Hist., p. p. Jullev. Bd. III, 192*): «*Tous (ses sonnets) s'inspirent, fond et forme, du chantre de Laure.*»

[6]) *Gesch., S. 163.* „*Olive, eine Sonettdichtung nach dem Muster Petrarkas.*"

[7]) Suchier u. B.-Hirschf., *Gesch., S. 347: Die Sonette in der Olive sind freie Übertragungen aus Petrarca's «Canzoniere» und Nachahmungen des Meisters.*

[8]) *Vgl. die letzten drei Verse von Sonett LXXXVII:*
«*Bref, ie ne suis plus rien qu'un vieil tronc animé,*

CXXIX, wo er das Ende seiner Verbannung begrüßt, bedient er sich jener zwei Stanzen, in denen Ariost das Ende seines Epos ankündigt; wir wollen beide Stellen zum Vergleiche anführen:

Du Bellay:

«Je voy (Dilliers) je voy serener la tempeste,
Je voy le vieil Proté son troppeau renfermer,
Je voy le verd Triton s'égaïer sur la mer,
Et voy l'Astre jumeau flamboier sur ma teste:

Jà le vent favorable à mon retour s'appreste,
Jà vers le front du port je commence à ramer,
Et voy ja tant d'amis, que ne les puis nommer,
Tendant les bras vers moy, sur le bord faire feste:

Je voy mon grand Ronsard, je le cognois d'ici,
Je voy mon cher Morel, et mon Dorat aussi,
Je voy mon Delahaie, et mon Paschal encore:

Et voy un peu plus loin (si je ne suis deceu)
Mon divin Mauleon, duquel sans l'avoir veu,
La grace, le sçavoir, et la vertu j'adore.

Ariost, Orl. fur., C. XLVI, st. 2 u. 3:

«Sento venir per allegrezza un tuono,
Che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde.
Odo di squille, odo di trombe un suono,
Che l'alto popular grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
Questi, ch'empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'allegrino, ch'io sia
Venuto a fin di così lunga via.

Qui se plaint de se voir à ce bord transformé,
Comme le myrte Anglois au riuage d'Alcine.»

Ebenso Son. LXXXVIII, Vers 4—8:

«Qui m'estreindra le doigt de l'anneau de Melisse,
Pour me desenchanter comme un autre Roger?» etc.

Ferner Son. XC Vers 8, wo die alten Zauberinnen u. die bösen Sieben „Alcines" genannt werden.

Oh de che belle, e sagge donne veggio,
Oh de che Cavalieri il lito adorno!
Oh de ch'amici, a chi in eterno deggio,
Per la letizia, ch'han del mio retorno!
Mamma, e Ginevra, e l'altre da Coreggio
Veggo del molo in sull' estremo corno.
Veronica da Gambera è con loro,
Sì grata a Febo, e al santo Aonio coro.»

Wir sehen hier, wie Du Bellay nahezu Vers für Vers seinem Vorbilde folgt, wir bemerken zugleich den häufigen Gebrauch mythologischer Anspielung bei dem französischen Dichter, den wir als eine charakteristische Eigentümlichkeit der Pleiade ansehen können.[1])

In den *Antiquitez de Rome*, deren Quellen neben einigen lateinischen Dichtern besonders Castiglione, Guidiccioni und Ariost sind, kommt für unsere Untersuchung namentlich Sonett 14 in Betracht, das eine Nachbildung von *Orl. fur.* C. XXXVII, 80 und 110 ist.[2])

Da Du Bellay bereits die schönsten lyrischen Stellen aus dem „Rasenden Roland“ in seine Sonette herübergenommen hatte, konnten die nachfolgenden Dichter nicht mehr viel Neues in ihm entdecken; doch gehen auch sie noch oft auf

---

[1]) Morf, *Gesch., S. 163, bezeichnet als Vorbilder Du Bellay's in diesen beiden Sammlungen Navagero, Sannazar und Castiglione, dagegen nicht Ariost.* Suchier-Birch-H., *Gesch. 352, scheint sie für unabhängig von ital. Einfluß zu halten. — Von der Art, wie Du Bellay den ferraresischen Dichter in den Regrets nachahmt, sagt* Vianey *in dem Bulletin italien (t. IV, fasc. 1, S. 47): «Il ne copie jamais l'Arioste, sans doute; mais il a sa malice, et son âpreté, sa ligne précise et son coloris discret, son art d'enfermer un grand sujet dans un petit cadre.»*

[2]) *«Comme on passe en esté le torrent sans danger,*
Qui souloit en hyver estre roy de la plaine,
Et ravir par les champs d'une fuite hautaine
L'espoir du laboureur, et l'espoir du berger» etc.

Vgl. *Orl. f., C.* 37, st. 110:
«Come torrente che superbo faccia
Lunga pioggia talvolta o nievi sciolte», etc.

diese Quelle zurück, so Ronsard im I. Teile der *Amours de Cassandre*, Sonette 183 [1]) und 192.[2])

Wo Ronsard die Reize seiner Kassandra schildert, schwebt ihm Ariost's Beschreibung von Alcina und Olympia vor. Manchmal ist es unmöglich, festzustellen, ob Ronsard Du Bellay oder Ariost unmittelbar nachgeahmt hat, so beim Liede welches beginnt mit den Worten:

«Las! je n'eusse jamais pensé»,

welches sich bereits bei Du Bellay ganz ähnlich vorfindet (Sonett 35), und welches auf Orl. fur. C. XLIV, 61—62 zurückgeht.[3])

Baïf, der in seinen epischen Versuchen einer der glücklichsten Ariostnachahmer ist, greift auch in seinen lyrischen Gedichten auf den *Orl. fur.* zurück. Gerade so wie Ronsard seine *Cassandre*, so besingt Baïf seine *Méline* und später seine *Francine*, indem er sie mit der Schönheit einer Alcina und Olympia ausstattet. Das Gedicht *Dieu garde le bois* [4]) enthält z. B. eine besonders lange Beschreibung Méline's, die der Hauptsache nach Ariost's „Rasendem Roland" entlehnt ist; wenn er sagt, seine Geliebte habe eine Nase, *«où*

---

[1]) *«Son chef est d'or, son front est un tableau*
Ou je voy peint le gain de mon dommage;
Belle est sa main, qui me fait devant âge
Changer de teint, de cheveux et de peau» etc.
Vgl. O. fur., C. VII, 12.

[2]) *«Quand le grand œil dans les Jumeaux arrive,*
Un jour plus doux serena l'univers,
D'espies crestez ondoyent les champs vers,
Et de couleurs se peinture la rive» etc.
Vgl. O. fur., C. XVI, 68.

[3]) *Das Lied ist nach jenem Briefe, den Bradamante an Roger sendet, gedichtet. Die erste Strophe lautet:*
«Las je n'eusse jamais pensé,
Dame qui causes ma langueur,
De voir ainsi récompensé
Mon service d'une rigueur,
Et qu'en lieu de me secourir
Ta cruauté m'eust fait mourir.» (*Œuvr. de Rons.,* S. 81.)

[4]) *Œuvres de Baïf (p. p. Marty-Lav.) t. I, S. 63.*

l'envie ne trouve rien à reprendre», so entlehnt er diesen Vorzug der Alcina des Ariost:

> *«Quindi il naso per mezzo il viso scende,*
> *Che non trova l'invidia ove l'emende»* [1]).

Von den Hüften Méline's rühmt er, sie seien *faits au tour*, wobei er sicherlich an Olympia denkt, von deren *fianchi . . . e coscie* Ariost sagt: «*Pareano fatti . . . . . . Da Fidia a torno.*[2])

In den *Diverses Amours* übersetzt er jene schlüpfrige Elegie 6, wo Ariost der Nacht dankt, daß sie seiner Liebe günstig gewesen, und Elegie 7, wo die Nacht vom Dichter verwünscht wird, weil sie zu hell geblieben sei.[3])

Die erstere der beiden Elegien Ariost's findet sich auch bei *Remy Belleau*[4]), der ebenfalls als ein Nachahmer des Italieners zu bezeichnen ist, wenn er auch in erster Linie sich von den bernesken Dichtern beeinflussen läßt. In der *premiere journee de la Bergerie* zitiert Vianey eine Stelle, welche die bereits erwähnten Klagen Bradamante's paraphrasiert[5]); allerdings könnte auch Du Bellay's *Olive* (Son. 27) ihm als Quelle gedient haben, die aber selber wieder auf Ariost zurückgeht.

Zu den Jüngern der Pleiade, und zu den ersten französischen Sonettisten dieser Schule gehört Olivier de Magny, dessen Muster und Vorbild in Sannazar zu suchen ist.[6]) In seinen *Soupirs* machen sich auch Spuren Ariost'scher Lyrik bemerkbar. Die Sonette 35 und 91 [7]) sind freie Übersetzungen der Sonette 10 und 12 Ariost's. Sonett 17, welches das Lob

---

1) *Orl. fur. C. VII, 12.*

2) *Ibd. C. XI, 69.*

3) *Ed. Marty-Laveaux I, 380.*

4) *Ed. Marty-Lav. I, 130.*

5) *Bull. ital. 1901, I, 274. Die Stelle findet sich in R. Belleau's Œuvres, (p. p. Mart.-Lav. I, 256); sie entspricht Orl. fur. XXXII, 21.*

6) Favre *geht in seinem Olivier de Magny auf eine Quellenuntersuchung nicht ein.*

7) *Siehe* Vianey, *L'Arioste et la Pléiade. Bullet. ital. 1901, t. I, 295 ff. — Eine ausführliche Beschreibung von* Magny's *Aufenthalt in Italien findet sich in der Vorrede von* Courbet's *Ausgabe der Oden v. Ol. d. Magny, S. XXIV ff.*

der Treue singt, ist dem Anfang des XXI. Gesanges (St. 1 u. 2) im „Roland“ entlehnt.[1])

Der galante Abbé und Hofdichter Ph. Desportes, bekannt als Verfasser eines *Roland furieux*, eines *Mort de Rodomont* etc., hat sich den Ruf eines großen Plagiators erworben, unter den ausnahmslos italienischen Nachahmungen befindet sich sein oft zitiertes Gedicht *Contre une nuict trop claire* [2]), das eine Übersetzung der bereits mehrfach behandelten siebenten Elegie Ariost's ist.

Als einer der letzten Vertreter der Ronsard'schen Schule ist der Satiriker J. Vauquelin de la Fresnaye zu bezeichnen, der erst in neuester Zeit eine gebührende Würdigung erfahren hat. Ste.-Beuve erwähnt ihn nur vorübergehend.[3]) St. Marc-Girardin nnd Nisard übergehen ihn mit Stillschweigen, während Darmesteter und Hatzfeld ihn nur als Nachahmer von Horaz kennen.[4])

Erst Lemercier unterzieht seine Satiren einer eingehenden Quellenuntersuchung, die ein sehr überraschendes Resultat ergibt.[5]) Seine Satiren sind nämlich zum großen Teile nur Übertragungen aus Sansovino's Sammlung *Sette libri di Satire* (1560), in welcher Vauquelin auch Ariost's Satiren fand; in der Vorrede sagt er allerdings: *«l'Arioste que j'ay pareillement*

---

[1]) *Nè fune intorto crederò che stringa*
Soma così, nè così legno chiodo,
Come la fè ch'una bella alma cinga
Del suo tenace indissolubil nodo.
Nè dagli antiqui par che si dipinga
La santa Fè vestita in altro modo,
Che d'un vel bianco che la cuopra tutta;
Ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta.

[2]) S. Flamini, *Studi, S. 431—441. Neben Desportes erwähnt er* Gilles Durand, *der denselben Gegenstand nachahmte. Im 2. Buche der «Diane» (Son. 63) schildert er die Reize seiner Geliebten nach Ariost's Beschr. v. Olympia u. Alcina (p. p. Michiels, S. 108).*

[3]) *La poésie fr. du 16e siècle, S. 112.*

[4]) *Le 16e siècle, S. 143. Auch* Lanson, *Hist., S. 340, erwähnt nichts von einem ital. Einfl. auf den Satiriker. Suchier u. Birch-Hirschf. erwähnen ihn zwar im Index, wo auf Seite 357 verwiesen wird, doch ist er dort nicht genannt.*

[5]) *Études sur Vauquelin etc., S. 189 ff.*

suivi en quelques unes de mes Satires»; doch geht daraus nicht hervor, daß er, wie es tatsächlich der Fall ist, fünf von den sieben Satiren des Ariost ganz oder teilweise übersetzt hat:

1) Sat. II, 2, an d'Auberville gerichtet = Ariost: Sat. 3. Teilweise ist sie fast wörtlich übersetzt.

2) Sat. III, 2, an J. de Morel = Ar., Sat. 4, an Sig. Malag.

3) Sat. II, 8, an M. Le Blanc = Ar., Sat. 5 (über die Frauen u. d. Ehe), an Ant. Malag.

4) Sat. II, 3, an M. de Perron = Anfang v. Ar., Sat. 6 (gegen die Humanisten), an P. Bembo.

5) Sat. I, 3, an M. de Piron = Ar., Sat. 7. Vauquelin (Satire I, 3) fürchtet sich nach Paris zu gehen und gibt dafür nahezu dieselben Gründe an, wie Ariost für seine Weigerung, sich nach Rom zu begeben.[1])

Die *Foresteries*, eine Jugendarbeit nach dem Muster der *Arcadia Sannazaro's*, weist eine Stelle auf, die unverkennbar den Stempel der farbenglühenden Sprache Ariost's trägt[2]); es ist dies die Idylle, welche *A sa Ninfe* betitelt ist.[3]) Die Beschreibung der Schönheit dieser Nymphe ist eine Nachbildung der schon mehrmals erwähnten Schilderung Alcina's und Olympia's.[4])

Endlich spendet Vauquelin in dem *Art poétique* dem Dichter des „Rasenden Roland" ein hohes Lob:

> *Plus hardiment a pris les gestes hasardeux*
> *De nos vieux paladins connus par tout le monde,*
> *Et des preux chevaliers de nostre Table Ronde.*[5])

Auch der bedeutendste Satiriker dieser Zeit, Math. Régnier, schöpft ebenso gerne aus den Italienern wie aus Horaz. Lanson bezeichnet Berni, Caporali und Aretino als

---

[1]) Flamini, *Studi 311—316 erwähnt einen gewissen in Paris lebenden Simeoni, welcher die Satiren Ariost's nachahmte; doch sind nur einige seiner Schriften bis jetzt gedruckt worden. — Nach* Lemercier's *Urteil (l. c., S. 267) gelang es Vauquelin nicht, den feinen Spott des Italieners zu erreichen.*

[2]) Morf, *Gesch., S. 176.*

[3]) *II. Teil, 2. Son.*

[4]) *Orl. fur., C. VII, 12 f. u. C. XI, 76 f.*

[5]) *Kap. II, Vers 902—904.*

seine italienischen Vorbilder[1]; Birch-Hirschfeld führt ebenfalls nur Berni und Aretino an[2]; Petit de Julleville dagegen erwähnt außerdem noch Mauro.[3]) Keiner von ihnen scheint von den zwei Stellen in Régnier's Satiren zu wissen, die aus Ariost übersetzt sind; sie zeigen, daß der französische Dichter die Satiren Ariost's zum mindesten kannte. Die beiden fraglichen Stellen sind:

1) Régnier, Sat. III, 173—180 = Ariost, Sat. I, 154—165 (an Galasso Ariosto).

2) Régnier, Sat. II, 40—42 = Ariosto Sat. II, 88—90 (an Aless. Ariosto u. an S. Bagno). Als Beispiel geben wir diese letztere Entlehnung Régnier's:

Régnier, Sat. II, 40—42:

«C'est que la pauvreté comme moy les affole,
Et que grace à Dieu, Phœbus et son troupeau,
Nous n'eusmes sur le dos iamais un bon manteau.»

Ariost, Sat. II, 88—90:

«Apollo, tua mercè, tua mercè, santo
Collegio della Muse, io non possiedo
Tanto per voi, ch'io possa farmi un manto.»

Mit dem Erbleichen des Pleiadengestirnes endete auch die kurze Blütezeit der französischen Renaissancelyrik. Vergebens suchte Malherbe ihr neues Leben einzuhauchen, vergebens wies er auf Rom und Griechenland hin; es waren falsche Wege, die er seinen Landsleuten zeigte. So sehen wir auch, wie Ariost nicht weiter mehr mit dem Zauber seiner Sprache, mit der Farbenpracht seiner Bilder und der Innigkeit seiner Gefühle den Geist der jugendlichen Lyriker Frankreichs fesselt und ihnen nicht mehr die zahlreichen Liebessonette einflößt, durch die ihre Namen unsterblich wurden.

III. Ariost im französischen Epos.

Wir behandeln in diesem Abschnitte zugleich auch das Epos in ungebundener Sprache, der Erzählung, und beginnen

---

[1]) *Hist.*, *S. 341.*
[2]) Such. u. Birch-H., *Gesch.*, *S. 378.*
[3]) *Hist. IV, 32.*

mit dem originellsten Erzähler des 16. Jahrhunderts, mit **Rabelais**, welcher, wie wir bereits gehört haben, eine umfassende Kenntnis der italienischen Literatur besaß, und der auch Ariost's *Orl. fur.* gelesen und in seinen *Gargantua* und *Pantagruel* mehrmals verwertet hatte. Vor allem ist es die berühmte Sturmscene (Pantagruel, livre IV, chap. XVIII ff.)[1]), zu der eine Episode im *Orl. fur.* Anlaß gegeben hat (*Orl. fur.* C. XI, st. 37, 38). Ferner, wie Ariost, so verwünscht auch Rabelais die Erfindung des Pulvers.[2]) Panurge's Gestalt erinnert an den Brunel des III. Gesanges im „Rasenden Roland". Für seine Reise in den Mond ist das Vorbild in Astolf's Mondreise zu suchen. Endlich geht die Beschreibung der Abtei Thélème auf die unvergleichliche Schilderung der Zauberinsel Alcinen's zurück. Auch Rabelais' Ansichten über die Ehe enthalten Andeutungen an die Satiren Ariost's.

Bald nach der ersten Übersetzung des *Orl. fur.* ins Französische, versuchte **Berenger de la Tour** eine der schönsten Episoden daraus frei nachzuahmen (24. Gesang: Isabelle und Zerbin), die 1558 unter dem Titel *l'Amie des Amies* erschien.[3]) Goujet, von dem wir allein ein Urteil über diese Nachahmung haben, stellt sie über Desportes' *Roland furieux.*[4])

Das Jahr 1572 ist für die französische Epik bedeutungsvoll, weil damals Ronsard's *Franciade* erschien. Von den meisten Forschern wird Vergil oder Ovid als Hauptquelle und Vorbild des französischen Epikers angegeben. Mit Unrecht; denn Ronsard ahmt mit Vorliebe einen obskuren alexandrinischen Dichter, **Apollonius**, der eine Argonautica verfaßte, nach und übersetzt ihn, weil dieser in der Beschreibung ganz besonders glänzende Partien aufzuweisen hatte.[5]) Seine Bewunderung für

---

[1]) *Kap. 18: Comment Pantagruel evada une forte tempeste en mer.*

[2]) *Pantagruel, Livre IV. ch. LXII: «Comment Gaster inventoyt art et moyen de non estre blessé ni touché par coupz de canon.»*

[3]) *Vollst. Titel: L'amie des amies, imitation de l'Arioste, divisée en 4 livres par Berenger de la Tour, Lyon. 1558, 8°. — Vgl. La Croix, Bibl. I, 77.*

[4]) *Bibl. fr. VII, 359: «Les vers ont un tour plus aisé et plus naturel que ceux de ... Ph. Desportes.» — Das Gedicht ist in Zehnsilbern abgefaßt.*

[5]) Vianey, *L'Arioste et la Pléiade, Bull. ital. I, 305.*

den spätgriechischen Dichter war jedoch nicht so einseitig, daß er nicht auch nach anderen Quellen sich umgesehen hätte. Die wichtigste dieser sekundären Quellen ist der *Orl. fur.*, den er bereits in drei kleineren, vor der Franciade erschienenen, epischen Erzählungen stofflich benützt hatte, nämlich

1) In *L'Hymne de la Laïs et de Zéthès*, wo die *Senapes-Episode* zweifellos einen Einfluß der Harpyenerzählung im *Orl. fur.* (C. XXXIII, 102 ff.) aufweist.[1]

2) Im *Poème d'Orphée*[2], in welchem die Geschichte von Fleurdépine und Richarde (Fiordiligi und Ricciardetto) teilweise nachgeahmt ist[3]; teilweise übersetzt ist sie in der Erzählung von *Iphis*.

3) Im *Hymne de Pollux et de Castor*, insofern der Zweikampf zwischen Pollux und Amycus an verschiedene Episoden im *Orl. fur.* erinnern, in denen Ariost mit einer etwas ermüdenden Monotonie Zweikämpfe seiner Helden schildert.[4]

---

[1]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem.) V, 19—42. Vgl. z. B. das Erscheinen der Harpyen an der Tafel des Senapes bei beiden Dichtern: Rons., ibd., S. 40 u. Orl. fur. C. XXXIII, st. 119 u. 120.*

[2]) *Œuvr. de Ronsard (p. p. Blanchem.) III, 425.*

[3]) *Orl. fur., C. XXV, st. 35 ff. Vgl. Rons. ibd., 429:*

«Tu exerces, amour, sur mon cœur ta malice:
On ne voit qu'une vache aime une autre genisse,
La jument, la jument, la brebis, la brebis;
La biche n'aime point l'autre biche; et je suis
Seule pucelle au monde aimant une pucelle,
Forçant la majesté de la loi naturelle.»

Vgl. Orl. f., C. XXV, st. 35:

«Se pur volevi, Amor, darmi tormento,
Chè t'increscesse il mio felice stato,
D'alcun martir dovevi star contento,
Che fosse ancor negli altri amanti usato.
Nè tra gli uomini mai nè tra l'armento,
Che femmina ami femmina ho trovato:
Non par la donna all' altre donne bella,
Nè a cervie cervia, nè all' agnelle agnella.»

[4]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem.) V, 2 ff.; vgl. S. 55; ferner S. 59, wo die Mädchen mit Frühlingsblumen verglichen werden. Vgl. die bekannte Stanze im Orl. f., C. I, st. 43.*

In der Franciade sind es vor allem zwei Schilderungen die den unverkennbaren Stempel der deskriptiven Manier des italienischen Epikers tragen: die Schilderung eines Turniers[1]) und eines Schiffbruches[2]); einige Gleichnisse sind sogar wörtlich ins Französische herübergenommen worden.

In demselben Jahre, wo Ronsard den Franzosen das erste moderne Epos gab, erschienen zwei weitere Nachahmungen aus dem *Orl. fur.* Die erste besteht in einer Sammlung von Gedichten[3]) verschiedener Autoren, welche in bunter Reihenfolge die verschiedensten Episoden des „Rasenden Roland" behandeln:

1) *Roland furieux* — *Ph. Desportes*
2) *Rodomont* — „

---

[1]) *Œuvres de Ronsard (p. p. Blanchem. III, 128).*

Vgl.: «Du coup donné le rivage trembla,
La mer fremit, le fleuve se troubla;
En mille esclats les pointes acérées
Furent toucher les voûters ethérées», etc.

Vgl. damit Orl., fur. C. XLV, st. 62, wo der Angriff der Gegner im Zweikampf dem Sturme auf der hohen See verglichen wird.

[2]) *Franciade (III, 94ff.):*
«Tantost pendus ils voisinent les cieux,
Tantost ils sont aux enfers stygieux.»

Vgl. Orl. fur., C. X. st. 106:
«Si forte ella nel mar batte la coda,
Che fa vicino a l c i e l *l'acqua innalzare», etc.*

Vgl. ferner t. III, 96 u. 97, wo das Eindringen der Wogen auf das Schiff geschildert wird, u. Orl. fur. C. XL, st. 29—30:
«Ainsi, de mille et mille flots voutéz
Qui r'assailloient la nef de tous costez», etc.

Ferner:
«Où les filles, sans chois, florissent tout ainsi
En grâces et beautez és maisons de leur mere,
Que les fleurs des jardins en la saison premiere.»

Orl. fur., l. c.:
«Come nel mar che per tempesta freme,
Assaglion l'acque il temerario legno,
Ch'or della prora, or dalle parti estreme
Cercano entrar con rabbia e con isdegno», etc.

[3]) *Titel: Imitations de quelques chans de l'Arioste, par divers poetes françois, nommez en la quatrieme page suyvante. P. XDLXXII. 8°.»*

3)	*Deux complaintes de Bradamant*	*Ph. Desportes*
4)	*Le premier livre d'Angélique*	"
5)	*Genevre le commencent*	*Saingelais*
6)	*La Suyte*	*J. A. de Baïf*
7)	*Fleurdepine*	"
8)	*Renaud*	*Loys d'Orleans*

Von Desportes' Nachahmungen sagt Goujet, daß sie dessen erste poetische Versuche gewesen seien: «*Il les croyoit peu dignes de voir le jour*».[1]) Den ersten Teil, *Roland furieux,* welcher im Vergleich zum Original sehr abgekürzt ist, schrieb der Dichter zu seiner Unterhaltung [1]); vom zweiten Teile, der Geschichte des *Rodomont* [2]), behandelt die Einleitung Rodomont's Kampf mit Roger und seinen Tod von der Hand des letzteren, wie Ariost ihn im 46. Gesange darstellt.[3]) Der weitere Teil dieser Episode jedoch und «*Le premier livre d'Angélique*» sind nicht, wie Goujet meint, «*de l'invention du Poëte françois*» [4]), sondern freie Nachahmungen von Aretino's *Marfisa* und *Le lagrime di Angelica.*[5]) Die beiden Klagen Bradamante's behandeln endlich jenen Schmerzensausbruch des ritterlichen Mädchens, der mit der bekannten Strophe beginnt:

> «*Misera! a chi mai più creder debb' io?*
> *Vo' dir ch'ognuno è perfido e crudele,*
> *Se perfido e crudel sei, Ruggier mio,*
> *Che sì pietoso tenni, e sì fedele.*

---

[1]) *Bibl. fr. VII, 352.* Faguet, *Desportes* (*R. d. c. et c., 1894, mars, S. 417*) *nennt sie* «*adaptations*» *aus seinen Jugendjahren und nach seiner Rückkehr aus Italien; ihr literarischer Wert ist, nach Faguet, sehr mittelmäßig. Doch erhielt er nach* Goujet (*Bibl. fr. Bd. XIV, 68*) *für seinen „Roland" 800 Taler.*

[2]) *Der vollst. Titel lautet:* «*La mort de Rodomont et sa descente aux enfers.*» *Vgl. Orl. fur. C. XLVI, st. 101ff.*

[3]) Such. u. Birch-H., *Gesch., S. 365, geben den ungenauen Titel* «*Angélique et Médor*» *an.*

[4]) *Bibl. fr. Bd. VII, 352.*

[5]) Vgl. Darmest. et Hatzf., *Le 16e s., S. 137;* Morillot, *in: Hist., p. p. Julleville III, 250ff. erwähnt nichts von einer Nachahmung Ariost's;* Lanson, *Hist., S. 290;* Morf (*Gesch., S. 177*) *und* Birch-Hirschf. (*Such. u. B.-H., Gesch., S. 365*) *bezeichnen Ariost nur im allgem. als Vorbild. — Über Aretin's* Marfisa, *Le Lagrime di Angelica etc., s. Gaspary, Gesch. der it. Lit. Bd. II, 522.*

Qual crudeltà, qual tradimento rio
Unqua s'udì per tragiche querele,
Che non trovi minor, se pensar mai
Al mio merto, e al tuo debito vorrai?» [1])

und der sich im 33. Gesange [2]) nach ihrer seltsamen Vision von den Ruhmestaten ihrer französischen Landsleute in Italien erneuert.

Wichtiger als Desportes' Versuche sind Saint-Gelais' und Baïf's Behandlungen der *Ginevra-Episode.* St-Gelais' Anteil beginnt bei Stanze 2 des 4. Gesanges und geht nicht über die neunte Stanze des fünften Gesanges hinaus, während Baïf den Rest der Episode nicht ganz bis zur Mitte des 6. Gesanges (Stanze 18) paraphrasiert.

Nach Wagner ist Mellin de St-Gelais dem Originale großenteils treu gefolgt, hat aber die ottava rima durch den paarweis gereimten Zehnsilbner ersetzt.[3]) Die Abweichungen, die ab und zu vorkommen, sind im ganzen unglücklich zu nennen, indem er öfter das Original abschwächt oder unnötig ausmalt. Wenn aber Wagner daraus dem französischen Dichter einen Vorwurf macht, daß er die vier ersten Stanzen des fünften Gesanges übergangen hat[4]), so ist ihm entgegen zu halten, daß dieselben überhaupt nicht in den Zusammenhang der epischen Erzählung gehören.

Mit Baïf's Anteil an der *Genevre* und mit seiner *Fleurdépine* haben sich die Forscher bis jetzt nicht beschäftigt. Weder Darmesteter u. Hatzfeld, noch Pellissier, Morf oder Birch-Hirschfeld erwähnen diese Nachdichtungen, nicht einmal H. Nagel, der doch Baïf's Leben und Werke eingehend bearbeitet hat, liefert uns mehr als eine Angabe ihrer Titel.[5]) Was endlich den letzten Teil der erwähnten Sammlung betrifft, so gehört er nicht in den Rahmen dieser Arbeit, da

---

[1]) *Orl. fur. C. XXXII, 37.*
[2]) *Ibd., C. XXXIII, 62.*
[3]) *Mellin de St-Gelais, S. 145 ff.*
[4]) *Mellin de St-G., S. 148.*
[5]) *Baïf, Werke, in: Herr. Arch. Bd. LX, 241 ff. u. Bd. LXI, 53 ff., 64 ff.*

Louis d'Orléans' *Renaud* auf den *Rinaldo* Tasso's zurückgeht.[1]) *Renaud* erschien 1572 auch als besondere Schrift.[2])

Aus demselben Jahre stammt eine Nachdichtung der *Joconde-Episode* (*Orl. fur.* C. XXVIII) von dem als Mitverfasser der *Satire Ménippée* bekannten Nicolas Rapin[3]), über die eine Untersuchung noch nicht angestellt worden ist.

Ein sehr wenig bekanntes episches Gedicht ist Fumée's *Mirroir de Loyauté* (1575), welcher das rührende Geschick *Isabellas und Zerbinos*, wie es uns Ariosto im 24. Gesange darstellt, frei nacherzählt[4]); allerdings werden seine Verse als schlecht und seine Ausdrucksweise als ungemein roh bezeichnet.[5])

Vielleicht war es dieser Mißerfolg Fumée's, welcher de Laval[6]) veranlaßte, dieselbe Geschichte im nächsten Jahre noch einmal zu behandeln. Er wählte die Erzählungsform und brachte das Ganze in den Rahmen eines Dialogs zwischen Isabella und Zerbino, ohne die Sache jedoch besser zu machen.

Es scheint um diese Zeit Mode gewesen zu sein, einzelne Teile aus dem „Rasenden Roland" nachzudichten. Denn bereits zwei Jahre später haben wir zwei weitere Nachdichtungen dieser Art zu verzeichnen, die allerdings literarisch sehr geringwertig und längst in Vergessenheit geraten sind. Das erste Gedicht sind die *Plaintes de Roger pour Bradamante* von Hesteau, sieur de Nuysement.[7]) Es ist im Versmaß

---

[1]) Goujet, *Bibl. fr. VII, 357;* La Croix *I, 289, nennt den «Renaud» irrtümlich eine Nachahmung Ariost's.*

[2]) *Renaud, imité de l'Arioste (!). P. (L. Breyer) 1572. S. 8°; s. ferner* Goujet, *Bibl. fr. VII, 358.*

[3]) *Le 28e chant du Rol. fur. par N. R. [Nicolas Rapin], P. 1572. 12°. Bei* Goujet, *t. XIV, 131 und t. VII, 358 erwähnt. Das Gedicht ist im Versmaß des Originals geschrieben.*

[4]) *Miroir de Loyauté imité du XXIVe chant de l'Arioste p. Gilles Fumée. P. 1575. 8°. — La Croix du Maine (Bibl. I, 289) erwähnt das Werk nicht, dagegen Goujet, Bibl. fr. VII, 360. Von neueren Forschern wird die Dichtung nicht erwähnt.*

[5]) Goujet, *l. c., VII, 360.*

[6]) *Isabelle, Imitation de l'Arioste, p. Ant. Martineu de Laval. P. 1576. 8°; Guidi (Ann. S. 193) schreibt de La Valle.*

[7]) *Nur bei* Goujet *(l. c., t. XIII, 205) haben wir die Dichtung erwähnt gefunden. — Hesteau, sieur de N., Œuvres poétiques. P. 1578. 4°. Siehe daselbst Buch III.*

des *Orl. fur.* abgefaßt und paraphrasiert Roger's Klagen nach dem Kampf mit Bradamante (*Orl. fur.*, C. XLV, st. 87 ff.). Die zweite Nachahmung ist von Guill. Belliard[1]), dem bereitserwähnten Sekretär der Königin von Navarra, welcher die Klagen Bradamante's im 45. Gesang des „Rasenden Roland" behandelt.[2])

Von der *Olympia*-Episode, die bei Ariost im elften Gesang (st. 51 ff.) sich findet, gab Pierre du Brach, sieur de la Motte eine Nachahmung (1584).[3]) Dieselbe Geschichte wurde 1598 von Guill. Bernard de Vervese behandelt und zwar im zweiten Teile seiner Gedichte unter dem Titel: *Les Amours et les Regrets d'Olympe.*[4])

1599 erschienen die *Amours de Cloridan et de Marphise* des Sieur de la Roque, von dem Goujet boshaft sagt: «*Le choix qu'il a fait des endroits d'Arioste et de ceux d'Ovide sont une preuve qu'il alloit partout chercher du feu pour augmenter l'embrasement qui le tourmentoit.*»[5])

Für die im folgenden Jahre gedichtete *Angélique délivrée* gibt Guidi als Verfasser einen gewissen de Bazire an[6]), während Barbier das Gedicht in sein *Dictionnaire des Anonymes* aufnimmt und den Namen Bazire in Klammern setzt.[7])

[1]) G. Belliard, *Poëmes. Livre I, contenant les délicieuses amours de Marc-Antoine et de Cleopatre: Les triomphes d'Amour de la mort et autres imitations d'Ovide, de Pétrarque, et de l'Arioste. P. 1578, 4°. Angeführt bei Parfaict, Beauchamps und du Verdier, Bibl., 1, 222 f.*

[2]) *O. f., C. XLV, st. 28 ff.*

[3]) Du Verdier, *Bibl. S. 1219. P. du Brach wird hier «Controlleur pour le Roy en sa chancellerie de Bordeaux» genannt.*

[4]) Goujet, *Bibl. fr. XIV, 228*; Guidi (*Ann. 180*) *kennt diese Ausgabe nicht, dagegen erwähnt er* (*S. 194*) *eine solche von 1605 mit dem veränderten Titel: «Les Amours d'Olimpie et de Birene à l'imitation de l'Arioste par de Vervese. Lyon. 1605. 12°.*

[5]) Goujet, *Bibl. fr. XIII, 430 ff.; da bei Ariost Marfisa u. Cloridano in keiner Beziehung zueinander stehen* (*vgl. C. XVIII, st. 154 ff.*), *scheint das Gedicht eine ziemlich freie Nachahmung zu sein.*

[6]) Blanc, *l. c., II, 1274, gibt folgenden Titel: Angélique délivrée, trad. ou imitation par de Bazire, P. 1600. 12°.*

[7]) *Dict. des auteurs anon. Bd. VI, 190: Ang. délivrée à l'imitation de l'Arioste* (*Par de Bazire*) *P. 1600, 12°. — Auch der edle La Boëtie versuchte sich an einer Paraphrasierung der Klagen Bradamante's. S. Œuvres compl. de la Boëtie, p. p. Feugère P. 1846, S. 473 ff. Der Titel derselben*

Das 17. Jahrhundert ist dem Epos in Frankreich nicht günstig; die Literatur dieser Zeit steht im Zeichen des Dramas. Wir werden daher verhältnismäßig wenige Dichter finden, die sich im *Orl. fur.* ihre Stoffe holen, und wir müssen nahezu die erste Hälfte des Jahrhunderts übergehen, bis wir auf eine Ariost'sche Nachahmung stoßen.

Nach Goujet veröffentlichte Guill. du Peyrat 1645 die *Regrets de Bradamante et de Roger tirés de l'Arioste*, wo, wie jener sagt, der Geist ebensowenig auf seine Rechnung kommt, wie das Herz.[1]) Elf Jahre später eröffnet Chapelain's *Pucelle* (1556) die Reihe jener heroischen Epen, die irgend einen Helden aus ferner Zeit und seine Taten in stolzen und prunkvollen Alexandrinern besingen, und besonders reich an Beschreibungen und Vergleichen sind.

Scudéry's *Alaric*, Desmaret's *Clovis* und Le Moine's *St. Louis* begeistern sich alle, wie Arnaud behauptet, an Ariost und Tasso[2]); allerdings bleibt er uns den Beweis für diese Behauptung schuldig.[3]) Schönherr, der auf einige ähnliche heroische Epen zu sprechen kommt, erwähnt unter den italienischen Quellen derselben das Epos des Ariost überhaupt nicht.[4])

In Boileau's heroisch-komischem Epos *Le Lutrin* geht,

---

lautet: A Marguerite de Carle sur la traduction des plaintes de Bradamante au 32e chant de Loys Arioste. Weder bei Guidi, noch bei Blanc, noch in irgend einer der in dieser Arbeit genannten Kompilationen ist diese Schrift aufgeführt worden.

[1]) *Bibl. XV, 42. — Die von Goujet erwähnte Ausgabe ist jedoch nicht die erste, da diese bereits 1593 zu Tours erschien; vgl.* Pasquier, *Recherches de la France VII, 7.*

[2]) *Essays, S. 442.*

[3]) *Zwar versucht er einige Entlehnungen anzuführen, doch besteht kein zwingender Grund, die betr. Stellen auf den Orl. fur. zurückzuführen, da Vergil u. Tasso ganz ähnliche Begebenheiten, wie Reisen, Schlachten, Stürme, Schiffbrüche, Heldentaten von Amazonen erzählen. So behauptet Arnould ferner, ohne es zu beweisen, der Held des Le Moyne'schen Epos, St. Louis, habe nach dem Muster der Ariost'schen Helden eine Anzahl von Abenteuern zu bestehen; Chapelain dagegen habe seine «Pucelle» nach Ariost's Bradamante gezeichnet, mit dem Bewußtsein, die Heldin des ital. Dichters in den Schatten gestellt zu haben.*

[4]) *St.-Amant, in: ZfSp. XI, 113ff. Vgl. 147, 153, 158.*

wie Tréverret glaubt[1]), die Idee und Schilderung der *Discordia*[2]) auf ebendieselbe allegorische Gestalt im „Rasenden Roland“ [3]) zurück, wo sie ebenfalls in einem Kloster ihre unheilvolle Tätigkeit ausübt. Ein eifriger Verehrer und Leser des *Orl. fur.* war Lafontaine; von seinen *Contes et Nouvelles* suchen die schönsten ihr Vorbild in diesem Epos. Gleich die erste derselben, die Erzählung der *Joconde,* ist dem 28. Gesange des *Orl.* entlehnt; von allen Nachdichtungen des *Orl. fur.* kann sie als die gelungenste betrachtet werden. Bekanntlich gab Boileau der französischen Bearbeitung den Vorzug vor der italienischen[4]), während Voltaire Ariost's *Joconde*-Episode höher stellte.[5]) Der wesentliche Unterschied liegt nach Regnier darin, daß Lafontaine die anstößigsten Stellen wegließ. Außerdem aber ergibt, nach unserer Meinung, eine sorgfältige Vergleichung der beiden Bearbeitungen, daß Lafontaine viel ärmer an Bildern, daher auch weniger anschaulich ist, und daß seiner Sprache der Fluß und der Wohllaut der Verse Ariost's fehlen.

Hans Carvel's Ring[6]), eine Erzählung, die sich bereits in Poggio's „*Facezie*“ (Nr. 133) und in den *Cent Nouvelles Nouvelles* (Nr. 11) findet, und die Ariost am Schlusse der fünften Satire in Reim gesetzt hat, wird von Lafontaine in der zwölften Erzählung des ersten Buches behandelt, wobei sein direktes Vorbild allerdings Rabelais war. Auch hier behauptet Voltaire Ariost's Überlegenheit[7]), während Regnier

---

[1]) *L'Italie au XVIe siècle, II, 147, S. 120.*

[2]) *Le Lutrin, Ch. I, v. 25.*

[3]) *C. XIV, st. 78—96; C. XXVII, st. 37—39.*

[4]) *S. hierüber* Cotronei, *Lafontaine et l'Arioste* (*Rass. della lett. ital. e stran., S. 29*), *dessen Arbeit sich mit der Vergleichung der beiden Dichter und mit der Wertschätzung von Boileau's Urteil beschäftigt. Cotr. gibt im Gegensatz zu Boileau dem Dichter des Orl. fur. den Vorzug.*

[5]) *Œuvres de Lafontaine, p. p. Regnier IV, 376, wo über diesen lit. Streit ausführlich gehandelt wird.*

[6]) *Œuvres de Lafont., p. p. Regnier IV, 376 ff.*

[7]) *Discours aux Welches t. XLI, 561. S. auch* Carducci, *L'Ariosto ed il Voltaire* (*Fanfulla della Dom., 5. Juni 1881*), *wo sämtliche Urteile Voltaire's über Ariost zusammengestellt sind. Ebenso* Donati, *L'Ariosto ed il Tasso giudicati dal Voltaire, pass.*

sie wegen der höheren Komik, die in der Erzählung des französischen Dichters liege, bestreitet. Die Erzählung vom Zauberbecher ist von Lafontaine [1]) bedeutend verkürzt worden (III. Teil, 4. Erz.) aus dem *Orl. fur.* (C. XLII, st. 70 bis C. XLIII st. 67); oft drückt er in einem einzigen Verse das aus, wofür Ariost eine ganze Stanze nötig hat; daß bei einem solchen Verfahren die epische Kleinmalerei zu kurz kommt, ist klar. Während z. B. Ariost [2]) sagt:

> *«E le più ricche gemme avea con lei,*
> *Che mai mandassin gl'Indi agli Eritrei»*,

läßt der französische Dichter das Bild vollständig fallen und gibt nur den trockenen Sinn wieder: *proposa de l'argent.* [3])

Die 13. Erzählung desselben Teiles: *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries* [4]), gleichfalls eine Nachahmung aus dem „Rasenden Roland“, leidet an der nämlichen Bilderarmut, und steht deshalb dem Originale ohne Zweifel nach; damit soll jedoch den berühmten Fabeldichter kein Vorwurf treffen, dieser fällt vielmehr auf die französische Sprache überhaupt, die niemals jene Geschmeidigkeit erreichte, wie sie die italienische Schwestersprache schon längst besaß. [5])

Nahezu gleichzeitig [6]) mit der *Joconde*-Erzählung Lafontaine's erschien eine Übersetzung derselben Episode von

---

[1]) *Œuvres V, 88 ff.*

[2]) *Orl. fur., C. XLIII, st. 35.*

[3]) *Vers 310; vgl. außerdem:*
Lafont. v. 95 = Orl., C. XLIII, st. 13.
„ v. 114, 115 = Orl., C. XLIII, st. 14.
„ v. 284 = Orl., C. XLIII, st. 34.

[4]) *Œuvres V, 242 ff.*

[5]) *Dieser Mangel der Sprache war es auch, der nach* Arnould (*Ess., S. 446*) *verhinderte, daß in Frankreich ein wirkliches Kunstepos geschaffen wurde: «On n'oubliait qu'une chose, c'est que ces ouvrages (die italienischen Epen) s'étaient soutenus par le style admirable de facilité, de mouvement, de grâce, d'élégance, dans* le Roland, *moins pur, moins flexible, moins pleine de couleur, d'éclat et souvent de force dans la Jérusalem, affecté, recherché et faux, mais du moins ingénieux et brillant, dans l'Adone ... et que le style n'est pas seulement un résultat du talent individuel, mais la fleur même du génie et de la langue de l'Italie.»*

[6]) *Œuvres de Bouillon, contenant l'histoire de Joconde, le Mari*

Bouillon. Eine Vergleichung der Arbeiten lag nahe, und so unternahm es Boileau, die Vorzüge und die Mängel der beiden *Joconde* zu prüfen und ein entscheidendes Urteil abzugeben, das zugunsten des ersteren ausfiel.

Die epische Dichtung des 18. Jahrhunderts wird besonders vertreten durch Voltaire's *Henriade* und *La Pucelle*, welche beide Spuren Ariostischen Einflusses tragen. Bouvy, welcher sich in neuester Zeit mit der Frage der Abhängigkeit des großen Philosophen von der italienischen Literatur beschäftigt hat, zitiert eine Reihe von Stellen aus seiner Korrespondenz, aus denen hervorgeht, daß Voltaire zur Zeit der Abfassung seiner epischen Gedichte sich mit der Lektüre des *Orl. fur.* befaßte.[1]) Wir wissen auch, daß Voltaire das Epos Ariost's mit Unrecht für eine Parodie des Rittertums ansah und daß er es deshalb in seinem *Essai sur la poésie épique* nicht unter die epischen Dichtungen einreihte, sondern in eine Anmerkung verwies.[2]) Trotzdem war der *Orl. fur.* eines seiner Lieblingsbücher, von dem er sagte: «*Si on lit Homère par une espèce de devoir, on lit et relit Arioste pour son plaisir.*»[3]) Er nimmt das Buch mit auf seine Reisen, sein erstes Wort, das er bei seiner Ankunft in Berlin an Collini richtet, ist eine Frage betreffend Ariost.[4]) Alt und fast blind geworden, läßt er sich von Wagnière täglich ein oder zwei Gesänge daraus vorlesen[5]); ja ganze Absätze konnte er aus dem Gedächtnisse vortragen. Wiederholt äußerte sich Voltaire in den Ausdrücken des höchsten Lobes über den italienischen Dichter[6]);

---

commode ... P. 1663. 12°. Bouillon war Sekretär des Herzogs Gaston von Orléans.

[1]) *Voltaire et l'Italie, chap. III, S. 79—129.* Bouvy *sagt von Voltaire's Verhältnis zu Ariost (S. 79): «Voltaire a éprouvé pour Arioste plus que de la sympathie. Il l'a aimé jusqu'à l'appeler son «dieu» et le prendre plusieurs fois pour modèle.» An einer anderen Stelle heißt es: «Dès 1730 le Roland furieux est déjà l'un de ses livres de chevet.»*

[2]) Bouvy, *ibd., S. 101.*

[3]) *Ibd., S. 101.*

[4]) *Ibd., S. 103.*

[5]) Casanova, *Mémoires III, 197.*

[6]) *Siècle de Louis XIV, chap. 32; Essai sur les mœurs, chap. 28 u.*

als Mirabeau's Übersetzung seinen Beifall nicht finden konnte, versuchte er selber, einige Stanzen aus der italienischen Dichtung allerdings mit der größten Freiheit zu übersetzen. Als er die *Henriade* schrieb (vor 1723), war er noch besser mit Tasso als mit Ariost bekannt; doch glauben wir in der Einführung der *Discordia* in die Henriade [1]) eine Entlehnung aus Ariost zu sehen [2]); einzelne Kampfesschilderungen erinnern lebhaft an die Art und Weise, wie der italienische Epiker Zweikämpfe und Schlachten zu beschreiben pflegte.

Zahlreicher sind die Nachahmungen in Voltaire's komischem Epos *La Pucelle,* von dem die ersten fünfzehn Gesänge bereits 1753 erschienen, während das Ganze zwei Jahre später gedruckt wurde. Nach seinem eigenen Geständnisse schwebte ihm bei der Dichtung besonders der *Orl. fur.* vor.[3]) Die Versuchung der Pucelle durch den Barfüßermönch Grisbourdon [4]) erinnert an Angelika, wie ihr im Schafe vom lüsternen Eremiten Gefahr droht (C. VIII, st. 48 u. 49); die Beschreibung des Esels, beginnend mit den Worten [5]):

> «*Ce beau grison deux ailes possédait*
> *Sur son échine et souvent s'en servait*» . . .,

erinnert lebhaft an den Ippogriffo des *Orl. fur.* (C. IV, st. 5). In beiden Epen wird eine Reise in den Mond geschildert [6]) und im 13. Gesang widmet der französische Dichter Astolf's Mondreise einige Verse.[7]) Die Schilderung von

---

121; Candide, chap. 25; s. weitere Urteile bei Bouvy, *Voltaire, S. 106, 107 u. 108.*

[1]) *La Henriade I. 53ff.*

[2]) *Orl. fur., C. XIV, 78ff.*

[3]) Bouvy, *Volt., S. 117, wo eine Reihe von Briefstellen Volt. zitiert werden, aus denen dies hervorgeht; so schreibt Volt. z. B. an Cideville (8. Mai 1734): «C'est plutôt dans le goût de l'Arioste que dans celui du Tasse que j'ai travaillé.»*

[4]) *La Pucelle, ch. V, v. 48ff.*

[5]) *Ibd., ch. II, v. 245ff.*

[6]) *Orl. fur., C. XXXIV, 1ff.; La Pucelle, Chant IIIe, v. 46ff.*

[7]) *La Pucelle, ibd., II, v. 12ff.:*

> *«Un autre Jean eut la bonne fortune*
> *De voyager au pays de la lune*
> *Avec Astolphe, et rendit la raison,*

Dunois' Reise nach Mailand und seine dortigen Heldentaten (Chant VII) haben eine auffällige Ähnlichkeit mit der *Olimpia*-Episode (C. XI, st. 55 ff.), teilweise auch mit der *Ginevra*-Episode (C. V); der im 11. Gesange der Pucelle erwähnte Wunderfelsen von Sainte-Beaume ist eine Nachahmung der Wunderquellen im Ariost'schen Epos (C. I, st. 78); das *Palais de l'Imagination* (Chant III, V. 1 ff.) mit seinen verzauberten Bewohnern ist das getreue Abbild des Zauberschlosses des Atlante (C. IV, st. 11 f.). Während des Zweikampfes zwischen Trimouille und Arondel [1]) fliehen ihre Geliebten, um derentwillen sie sich schlagen; auch diese Episode ist dem italienischen Dichter abgelauscht (C. 1, st. 17 f.).[2]) Endlich sind die Einleitungen zu den einzelnen Gesängen in beiden Epen durchwegs ähnlich, so z. B. spricht die Einleitung zum 21. Gesang der *Pucelle* von den Wunden, die der lose Amor schlägt, im *Orl. fur.* wird derselbe Gegenstand im Eingang zum 2. Gesang behandelt. Die ersten zwei Verse des 17. Gesanges der Pucelle sind nahezu eine wörtliche Übersetzung der zwei einleitenden Verse des 8. Gesanges im Ariost'schen Epos. Man vergleiche die beiden Stellen:

La Pucelle: «*Oh que ce monde est rempli d'enchanteurs!*
Je ne dirai rien des enchanteresses.»

Orl. fur.: «*Oh quante sono incantatrici, oh quanti*
Incantator tra noi, che non si sanno»!

La Harpe stellt den *Orl. fur.* weit über die Pucelle Voltaire's, welche ihn weder durch das Interesse des Stoffes noch durch die Zeichnung der Charaktere anziehen kann.[3])

Von den Erzählungen in Prosa, die Voltaire geschrieben hat, kommt für unsere Untersuchung *Zadig ou la Destinée*

Si l'on en croit un auteur véridique,
Au paladin amoureux d'Angélique.»

[1]) *La Pucelle, chant VIII u. IX.*

[2]) *Auch die schmutzige Geschichte der männlichen Nonne Besogne am Schlusse des 10. Gesanges dürfte auf die Ricciardetto-Episode im Orl. fur. (C. XXV, 1 ff.) zurückgehen. Ferner erinnert der Umstand, daß der Erzbischof St. Denis eine reine Jungfrau suchen will, an Joconde, (Orl. f., C. XXVIII), der auf der Suche nach einer treuen Ehefrau ist.*

[3]) *Cours de litt. I, 872.*

(1747) in Betracht. Der Hauptsache nach ist diese Geschichte dem Engländer Parnell entlehnt, welcher sie in den Homilien des Albert von Padua gefunden hat.[1]) Seele gibt noch einige weitere Quellen an, darunter den *Orl. fur.* für das 19. Kapitel, *Les combats* betitelt, die jedoch nur ganz allgemein die Kampfesschilderungen im italienischen Epos nachahmen.

Damit endet der Einfluß Ariost's auf das französische Epos; wir dürfen ihn durchaus als einen fruchtbringenden bezeichnen, wenn er auch nicht bewirken konnte, den Franzosen zu einem wirklichen Kunstepos zu verhelfen.[2])

IV. Ariost im französischen Theater.

Ein Versuch, die Beziehungen Ariost's zum französischen Theater zu untersuchen, wurde bis jetzt noch nicht gemacht.

Vianey's Arbeit über Ariost's Einfluß auf das Drama der Pleiade umfaßt kaum drei Seiten und behandelt nur Montchrestien und Garnier in ganz allgemeiner Weise; andere Beeinflussungen scheint er überhaupt nicht zu kennen.[3]) Eicke sagt zwar von Ariost's Orlando, er sei von den französischen Dramatikern geradezu ausgeplündert worden, zumal für Textbücher zu Opern, doch erwähnt er nur Mairet's und Quinault's *Roland furieux.*[4]) Von den vielen Theaterstücken, die in Betracht kommen, wurden bislang nur zwei, die *Bradamante* von Garnier und der *Roland furieux* von Mairet, eingehend behandelt. Bezüglich der Verlässigkeit der Urteile der Brüder Parfaict, von Léris, Beauchamps, Mouhy, La Vallière und Rigal verweisen wir auf die vortreffliche Kritik Böhm's, der wir in allen Punkten beistimmen.[5]) Einige

---

[1]) Bengesco, *Bibliogr. Volt. I, 435; ähnlich* Seele, *der in seinem «Zadig ou la Destinée» diese Quelle eingehend behandelt hat.*

[2]) *Vgl.* Dejob, *Études, S. 288: «Notre vive et séculaire admiration pour l'Arioste et pour le Tasse n'a pas pu inspirer à nos poètes une seule épopée vraiment vivante.»*

[3]) *L'Infl. de l'Arioste sur la Pléiade (Bull. ital. 1901. I, 313—315); die Brad. Garnier's wird nur kurz erwähnt.*

[4]) *Zur neueren Gesch. d. Rol. Sage in Deutschl. u. Frankr., S. 12.*

[5]) *Der Einfl. Seneca's, S. 27 ff.*

Urteile dieser Autoren, welche bei Böhm sich nicht finden, seien hier noch angeführt. Von Parfaict's Geschichte des französischen Theaters sagt der Verfasser der *Trois siècles littéraires* [1]), sie sei eine Kompilation ohne Geschmack und Methode; das *Dictionnaire des théâtres de Paris* wimmle von Ungenauigkeiten. Moréri bezeichnet ihre „Geschichte“ als ein konfuses Machwerk, voll Fehler und Widersprüche [2]); diese kämen daher, daß die Brüder Parfaict sich eine Reihe von Mitarbeitern hielten. Mouhy's *Abrégé* genießt nach Rigal einen schlechten Ruf.[3]) Über Léris' *Dictionnaire* möchten wir bemerken, daß es nicht nur eine Kompilation von untergeordneter Bedeutung ist, wie Böhm sagt, sondern geradezu ein Plagiat von Beauchamps' *Recherches*, sowohl in bezug auf Daten, als auch hinsichtlich der kritischen Bemerkungen, die oft wörtlich herübergenommen sind.

Nicéron's *Mémoires* werden von dem Verfasser der *Trois siècles littéraires* ein «*chaos éternel*» genannt, das nur Fehler und Irrtümer aufweise.[4]) La Harpe unterzieht die *Anecdotes dramatiques* einer scharfen Kritik und weist nach, daß eine große Anzahl derselben erlogen sind.[5]) Betreffs Goujet's *Bibliothèque française,* über deren Wert wir bei Böhm eine Kritik vermissen, Nicéron's *Mémoires* und Maupoint's *Bibliothèque du Théâtre françois* ist Steffens zu vergleichen.[6]) Vapereau schätzt Goujet's Werk als eines der nützlichsten, die wir haben.[7])

Außer den hier angeführten Autoren benützten wir besonders Maupoint, der allerdings aus dem unzuverlässigen Nicéron schöpft, und das *Dictionnaire des théâtres de Paris* von La Porte et Chamfort, welches von dem Verfasser der «*Trois*

---

[1]) *Bd. III, 458.*

[2]) *Dict. hist., III, 373: «Les mensonges, les erreurs, les contradictions y fourmillent.»*

[3]) *Alex.* Hardy, *S. 688.*

[4]) *Bd. III, 405: «Il se contenta de copier les Journalistes et les Biographes, vrai moyen de perpétuer les fautes et les erreurs.»*

[5]) *Littérature et Critique, IV, 273.*

[6]) *Rotrou-Studien, S. 13.*

[7]) *Dict., S. 914: «L'un des plus utiles que nous ayons».*

siècles littéraires» als eine gewissenhafte Kompilation bezeichnet wird.[1])

Was die Einteilung der in Frage kommenden Stücke betrifft, so scheint es uns praktischer und besonders übersichtlicher zu sein, dieselben nach dem Stoffe zu ordnen, als sie in chronologischer Reihenfolge zu behandeln, da ja das Epos Ariost's sich leicht in eine Reihe von Episoden zerlegen läßt, und da die französischen Dramatiker immer nur einzelne solche Episoden, die oft gar nicht mit der Haupterzählung verknüpft sind, für ihre Zwecke auswählten.

1. Die Bradamante-Episode.

Die Bradamanteepisode im *Orl. fur.* umfaßt den 44. Gesang von Stanze 36 an, den ganzen 45. und den 46. bis Stanze 65 [2]), und erzählt den Zweikampf Roger's mit der von ihm geliebten Bradamante, zu dem ihn sein um ihre Hand werbender Freund Leon auffordert. Kein geringerer als Rob. Garnier versuchte es diesen Stoff dramatisch zu bearbeiten und bühnengerecht zu machen. Seine *Bradamante* nimmt eine wichtige Stellung im französischen Theater des 16. Jahrhunderts ein; bereits Ebert beschäftigt sich daher eingehend mit ihr; die Inhaltsangabe, die er von dem Stücke gibt, kann heute noch als Muster gelten.[3]) Trost's *Étude analytique et critique sur le théâtre de Rob. Garnier* [4])

---

[1]) *Bd. III, 77.*

[2]) Förster *gibt in seinem Neudruck (Bd. IV, S. XXXV) als Quelle den 43. Gesang an, wahrscheinlich der Angabe Garnier's in der Vorrede zur Brad. folgend. Der Irrtum des Dichters u. des Herausgebers beruht darin, daß sie die ursprüngliche Ausgabe des Orl. fur. in 44 Gesängen im Auge hatten, während die später von Ariost vervollständigte Ausg. 46 Gesänge aufweist; diese letztere ist allein noch gebräuchlich. Eine Ausg. mit 44 Ges. wurde noch von Giovachino Avesani (Firenze. 1826. 3 vol. 8⁰) veranstaltet.*

[3]) *Entw., S. 169 ff.*

[4]) *Programm einer Bielefelder Schule, 20 Seiten umfassend. Hauptsächlich wird der Einfluß Seneca's u. Horaz' angedeutet; von Ariost spricht er nicht.*

ist ein Plagiat von Ebert's Entwicklungsgeschichte, in französicher Sprache geschrieben und mit einigen, wertlosen Zusätzen versehen. Faguet widmet dem Stücke in seiner «*Tragédie française du 16e siècle*» einige Seiten[1]), ist jedoch, was den historischen Teil betrifft, mit Vorsicht zu benutzen, da seine Daten sich auf das «*Journal du Théâtre français*» stützen.[2]) W. Förster's mustergültiger Neudruck von Garnier's Stücken, der sich hauptsächlich auf die Ausgabe von 1585 stützt[3]), ist mit einer wertvollen biographischen und bibliographischen Einleitung versehen, die sämtliche Ausgaben der Werke Garnier's bis in die Gegenwart aufzählt.[4]) Ferner besitzen wir eine Pariser Dissertation von Bernage, die das Hauptgewicht auf die ästhetische Betrachtung legt, im übrigen aber sich eng an Faguet anschließt.[5]) Endlich gab uns F. Pasini im siebenten Jahrgange (1900—1901) des *Annuario degli Studenti Trentini* (S. 122 ff.) eine eingehende, wenn auch nicht fehlerfreie Vergleichung der Garnier'schen Bradamante und ihrer italienischen Quelle, auf die wir noch öfters zurückkommen werden. Die erste Ausgabe der Bradamante ist nach Förster's Untersuchungen wohl zweifellos im Jahre 1582 erschienen[6]), da ein Exemplar der von Faguet[7]) angeführten Ausgabe vom Jahre 1580 bis jetzt nicht gefunden werden konnte.[8])

---

[1]) *S. 212 ff.*

[2]) *Siehe darüber* Böhm, *S. 30 (daselbst weitere Lit.-Ang.).*

[3]) *Nach* Förster *(s. Vorrede, Bd. I, S. XIV) die beste Ausgabe.*

[4]) *Ibd. I, S. XII.*

[5]) *Étude sur Rob. Garnier. P. 1880. 8°.*

[6]) *Ibd., Vorrede, Bd. I, S. XII.*

[7]) *La trag. fr., S. 212.*

[8]) *Als Datum der Erstausg. geben 1580 an:* Mouhy *(Abr. II, 164, während er im I. Bd. S. 69 und in den* Tablettes, *S. 38 das Datum 1582 angibt);* Didot *(Biogr. univ. Bd. XIX, 509);* Vapereau *(Dict., S. 856);* Darm. et Hatzf., *(Le 16e s., S. 172);* Lintilhac *(Hist., S. 214);* Brunet *(Manuel II, 1490) drückt sich vorsichtiger aus: „Eine Ausg. von 1580 ist vorhanden, doch enthält sie weder die Juives noch die Bradamante. Es ist entweder anzunehmen, daß diese beiden in einem separaten Exemplar veröffentlicht wurden, oder daß die Ausgabe von 1582 dieselben zum erstenmal enthielt.*

Das Jahr 1582 nehmen an: Beauchamps *(Rech., Bd. II, 40);* Léris *(Dict., S. 88);* Mouhy *(Tabl., S. 38, Abr. I, 69);* Ebert *(Entw.,*

Eine Aufführung des Stückes im 16. Jahrhundert ist bis jetzt geschichtlich nicht nachgewiesen worden. Zwar behauptet das *Journal du Théâtre français*, daß eine erfolgreiche Aufführung der Bradamante im Jahre 1580 im Hôtel de Bourgogne stattgefunden habe[1]); doch haben Rigal[2]) und im letzten Jahre noch Lanson[3]) es als unzweifelhaft hingestellt, daß die Renaissancetragödien, und speziell Garnier's Stücke im 16. Jahrhundert nicht auf einer öffentlichen Pariser Bühne aufgeführt wurden.[4]) Da es jedoch neben dieser ständigen

S. 143); Lucas (*Hist., Bd. III, 270*); Moland (*Molière etc., S. 126*); Proelss (*Gesch., Bd. II, Halbb. I, S. 25*); Morf (*Gesch., S. 211*); Rigal (*Hist., p. p. Jullev., Bd. III, 293*); Suchier u. Birch-Hirschf. (*Gesch., S. 358*) *u.* Pasini (*l. c., S. 122*).

[1]) *Ebenso* Léris (*Dict., S. 88*); Mouhy (*Abr. II, 164*), *der Verfasser der Trois siècles littéraires* (*Bd. II, 375: «Avec un succès prodigieux»*); Michaud (*Biogr. gén. Bd. XV, 587*); Faguet (*La trag fr., S. 212*), *welcher sich auf das Journ. du th. fr. beruft.*

[2]) *Le Théâtre franç. avant la période classique., S. 117—128.*

[3]) *Études sur les origines de la Trag. class. en France* (*Rev. d'Hist. litt. 1903, Bd. X, S. 177 ff. u. S. 413 ff.*).

[4]) Rigal, *Alex. Hardy, S. 93, sagt über die «Bradamante» Folgendes: «Il est vrai que Garnier, en écrivant sa Brad., a pensé qu'elle pourrait être représentée, et que cette tragi-comédie a été représentée en effet tout au commencement du 17e siècle. Quoi d'étonnant, puisque la Bradamante est la plus dramatique — je devrais dire la seule dramatique — des pièces de Garnier? Mais les expressions mêmes de l'auteur montrent que, s'il prévoit une représentation possible, lui-même n'a pas fait et ne songe pas à faire représenter son œuvre.» In seiner Hist. du Th. fr. avant la période classique (S. 116 ff.) hält derselbe Forscher diese Behauptung aufrecht und sagt weiterhin, die Tragödien aus dem letzten Drittel des 16. Jahrh. seien überhaupt nur für die Lektüre geschrieben worden, eine Annahme, die bereits* Ebert (*Entw., S. 149*) *geäußert hatte, und die* Stiefel *in seiner Kritik des Rigal'schen Werkes* (*ZfSp. Bd. XXVI, S. 28 der Rez. u. Ref.*) *für richtig erklärt, wenn er auch zugibt, daß derartige Stücke von Wandertruppen sicherlich aufgeführt wurden. Allerdings läßt uns* Stiefel *im unklaren, ob er von Paris oder von der Provinz spricht. Daß solche Stücke in der Provinz gespielt wurden, hat Lanson* (*Rev. d'Hist. litt. 1903, S. 192 ff.*) *bewiesen; eine große Anzahl von Stücken zählt dieser Forscher auf, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in der Provinz gespielt wurden, darunter mehrere Tragödien. Von* Garnier *sagt er* (*ibd., S. 416*), *er scheine seine Stücke nur zum Lesen geschrieben zu haben, doch habe er a die Möglichkeit einer Aufführung seiner Bradamante gedacht*

Bühne auch sogenannte *„fliegende Bühnen“* gab, auf denen die Wandertruppen ihre Stücke vor das Publikum brachten, so ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß eine dieser Renaissancetragödien auch in Paris gespielt wurde, besonders weil, wie Stiefel sagt, die Tragödie damals im Geschmacke des Publikums lag.[1])

Wenn wir auch keine schriftliche Aufzeichnung über eine Bradamanteaufführung aus dem 16. Jahrhundert haben, so besitzen wir dagegen zwei ausführliche Schilderungen einer solchen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. In Héroard's[2] *Journal sur l'enfance de Louis XIII* findet sich für den 29. Juli 1611 folgender Eintrag: *A six heures il va chez la Reine où il voit achever la Bradamante représentée par Madame* (unter «*Madame*» ist die Königin zu verstehen) *et autres.*[3]) Einen zweiten Eintrag macht Heroard am 2. August desselben Jahres: «*A trois heures mené en carosse au vieux château, en la salle du bal, où, en sa présence (i. e.* des *Dauphin*), *celle de la Reine, des princes, princesses et seigneurs, de M. le chancelier et président Jeannin, a été représentée sur le théâtre· tout accommodé la tragi-comédie de Bradamante, par ces personnages.*»[4]) Es folgt nun das Rollenverzeichnis, welches sich jedoch nicht genau mit den entsprechenden Personen bei Garnier deckt, ein Zeichen, daß einige Abänderungen am Stücke gemacht worden waren. So tritt hier eine Léonor[5]), Tochter Karl's des Großen auf, ferner ein griechischer Gesandter[6]), Personen welche sich bei Garnier nicht finden. Interessant ist auch, daß ein großer Teil der Männerrollen durch Frauen gespielt wird, so z. B. wird der alte Aymon durch ein Fräulein de Renel dargestellt, Renaud durch Fräulein d'Harambure gespielt, ein Umstand, der uns

---

[1]) *ZfSp. Bd. XXVI, 29.*

[2]) *Nach* Héroard (*Bd. I, 392*) *fand eine Bradamanteaufführung bereits am 27. April 1609 am kgl. Hofe statt, bei welcher der Dauphin (der spätere Louis XIV) sieben Verse sagen sollte, aber plötzlich erklärte: «J'ai oublié mon rolet.»*

[3]) *Bd. II, 71.*

[4]) *Bd. II, 72.*

[5]) *Gespielt von Mme Christienne.*

[6]) *Dargestellt von Mlle de Vernueil.*

jedoch nicht besonders auffallen darf, wenn wir bedenken, daß in unserer Zeit sogar Rollen wie Hamlet von Frauen, allerdings Berufsschauspielerinnen, wiedergegeben werden. Von eben dieser Vorstellung haben wir einen Bericht aus der maßgebenden Feder Malherbes [1]), welcher sie in zwei Briefen (s. u. 4. August 1611) erwähnt und welcher die Durchführung der Rolle der Marphise durch die Königin, welche als Amazone gekleidet war, rühmt. [2]) Malherbe nennt das Stück eine „comédie" und zitiert einige Verse aus derselben, welche der Herzog von Vendôme, ein Sohn des Königs, zu sprechen hatte; dieselben lauten:

«Charlemagne, Léon, Roger et Bradamante
Sont de gaze et carton à la comédiante,
Des lis j'arborerai les braves étendards;
Du Gange jusqu'au Rhin et vers les bords d'Afrique
Pour mon «petit papa» donray des coups de pique.»

Die Worte finden sich indes nicht in dem uns vorliegenden Texte der Tragikomödie; es bestätigt sich hier die oben aus der Hinzufügung neuer Rollen geschlossene Behauptung, daß das Stück mit einiger Veränderung über die Bühne ging; wir dürfen jedoch annehmen, daß diese Einschiebungen nicht wesentlicher Natur waren, sondern aus eingestreuten Bemerkungen aktueller Art sich zusammensetzten, die dem anwesenden königlichen Hofe gelten sollten.

Auch Scarron läßt in seinem Roman comique die Schauspielerin La Caverne von einer Bradamanteaufführung erzählen, die diese in ihrer frühesten Jugendzeit gesehen hat. [3])

---

[1]) *Œuvres, p. p. Lalanne, t. III, p. 247—248.*

[2]) *Auch La Caverne trägt als Bradamante ein Amazonenkostüm (Scarron, Rom. com., 1, 273).*

[3]) *Roman comique, 2. Teil, 3. Kap. (Bd. I, 273). La Caverne nennt das Stück «Roger et Bradamante»; das Theater des perigordischen Edelsitzes war, wie sie sagt, höchst bequem und die Dekoration der Handlung angepaßt. Auch bei dieser Aufführung wurden Abstriche gemacht, wenigstens für die Rolle La Roque's. Die Barone und Edelleute fanden solches Vergnügen an dem Stücke, daß die Truppe noch längere Zeit dort spielen durfte.*

Da nun der *Roman comique* zwischen 1651 und 1657 erschien und La Caverne damals bereits ziemlich bejahrt war, können wir jene Aufführung mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in das erste oder zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts setzen.

Die Tatsache nun, daß Garnier's *Bradamante* in den ersten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts Aufführungen erlebte, und zwar auf einer öffentlichen und auf einer privaten Bühne, berechtigt uns zu dem Schlusse, daß ähnliche Inszenierungen dieses Stückes schon früher stattfanden, höchst wahrscheinlich bereits im 16. Jahrhundert; ob nun an Privattheatern, oder auf Wanderbühnen, oder vielleicht auch im Hôtel de Bourgogne, das kann allerdings heute noch nicht festgestellt werden.[1]) Denn es ist kaum anzunehmen, daß unsere Bradamante 20 oder 30 Jahre hindurch das bescheidene Dasein eines Buchdramas fristete, dann aber, durch irgend einen Zufall, plötzlich bühnenfähig wurde. Betrachten wir endlich auch jene sich in keinem anderen Stücke Garnier's findende Stelle in der Vorrede des Dichters zum Drama: «*Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante*» [2]), so ergibt sich daraus unzweifelhaft, daß er, erstens, das Stück für die Bühne geschrieben und zweitens, an die Möglichkeit, wahrscheinlich sogar an die Gewißheit einer Aufführung gedacht hat; und wenn er sich etwas vorsichtig

---

[1]) K. Saar, *der Übersetzer des Roman comique, und ein guter Kenner des frz. Theaters jener Zeit, sagt von Garnier (der Komödiantenroman, Teil III, 198): „Bei Garnier zeigt das Renaissancedrama schon ein nationaleres Gesicht. In patriotischer Absicht wählte er Stoffe, in denen er die Zeitereignisse spiegeln, seinen Schmerz über die Zustände seines vom Bürgerkriege zerfleischten Vaterlandes ausdrücken konnte ... Die anderen Trag. aus der Schule Ronsard's blieben ewig Schulkomödien, sie gingen niemals auf der lebendigen volkstümlichen Bühne in Fleisch und Blut der Nation über. Garnier's Dramen hingegen bildeten den Übergang zu den Stücken Hardy's, und zur Zeit der Festsetzung der Wanderschauspieler im Hotel de Bourgogne den Grundstock des ersten Repertoires.»*

[2]) *Die ganze Stelle lautet: «Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragédies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist, aduerty d'vsèr d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps.» (Les Tragédies de Garn., ed. Förster, IV, 5.)*

und bescheiden ausdrückt, so bringt das eben der ganze Ton einer Vorrede mit sich. Endlich möchten wir noch auf einen weiteren, von den Forschern bis jetzt ebenfalls unbeachteten, sehr wesentlichen Grund hinweisen, der eine Aufführung unseres Stückes noch im Laufe des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich macht. Garnier hat bis zur Abfassung der Bradamante antike Stoffe nach dem Muster Seneca's dramatisiert oder er schöpft, wie in den *Iuifves*, aus der Bibel [1]), — plötzlich greift er zu einem diametral entgegengesetzten Stoffe, dessen Handlung in dem von den Männern der Renaissance so sehr geschmähten Mittelalter sich abspielt. Was mochte wohl den Dichter zu dieser Wahl bewogen haben? Wir wissen, daß bereits um 1575 J. de Fumée [2]) eine Episode aus dem „Rasenden Roland“, von dem uns allerdings weiter nichts bekannt ist, für die Bühne bearbeitete [1]), daß ferner ein ähnliches, später zu besprechendes Stück [2]) 1564 zu Blois am königlichen Hofe, endlich 1581 auf dem Theater von Le Havre ein «*Roland furieux*» aufgeführt wurde [3]), der vielleicht schon seit mehreren Jahren auf den französischen Bühnen gespielt worden war; wir wissen endlich aus Lanson's Verzeichnis der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerhalb Paris aufgeführten Stücke, daß Stoffe romantischen Inhaltes zu jener Zeit überaus gerne auf der Bühne gesehen wurden und großen Erfolg hatten.[4]) Alle diese Umstände lassen es uns als geradezu gewiß erscheinen, daß Garnier diesen Stoff wählte, zunächst weil er ein Bühnenstück schreiben wollte, und ferner daß das Stück, wie die beiden vorher zitierten, bei seinem großen dramatischen Gehalte noch im Laufe des 16. Jahrhunderts eine oder mehrere Aufführungen erlebte.

---

[1]) S. Goujet, *Bibl. fr., Bd. VII, 360: «Il avoit été tenté de mettre le même sujet* (*Orl. fur., C. XXIV, Cloridan und Medor*) *en Tragédie». Da Fumée's «Mirroir de Loyauté» 1575 erschien, dürfte dieses Stück um dieselbe Zeit, jedenfalls vor Garnier's Bradamante, anzusetzen sein.*

[2]) *Der Ginevra-Episode* (*Orl. fur., C. V, VI*) *entnommen.*

[3]) Lanson (*Rev. d'Hist. litt., 1903. Bd. X, 207*).

[4]) *Ibd., S. 413ff. Lanson findet eine große Anzahl von Stücken, welche zwischen 1552 und 1600 nach beglaubigten Zeugnissen gespielt wurden. «Tout était jouable entre 1550—1630.»*

Da eine mehr oder weniger ausführliche Analyse der *Bradamante* bereits öfters gegeben worden ist[1]), setzen wir die Bekanntschaft des Inhaltes unseres Stückes voraus und beschäftigen uns sofort mit der Untersuchung des Verhältnisses Garnier's zu dem *Orl. fur.*, welches von den genannten Forschern entweder überhaupt nicht, oder nur sehr oberflächlich in das Auge gefaßt worden ist.[2])

Folgende Personen (*Entreparlevrs*), welche sich in der betr. Episode des italienischen Epos nicht finden, sind von Garnier hinzugefügt worden: *Nymes*, *Duc de Bauieres*, *Basile*, *Duc d'Athenes*, *La Montagne*, *Hippalque* und *La Roque*. Der Dichter hat die beiden ersteren und Hippalque eingeführt, um die allzu langen Monologe im italienischen Epos durch Dialoge wiedergeben zu können. La Montagne vertritt die Rolle des „antiken" Boten, wohl eine Reminiszenz an Seneca. La Roque endlich, der unverschämte Diener des alten Aymon, scheint uns eine Entlehnung aus der *commedia dell' arte* zu sein, die damals bereits seit einem Jahrzehnt in Paris blühte. Denn weder bei Ariost, noch in den früheren Stücken Garnier's läßt sich eine derartige komische Dienergestalt nachweisen, dagegen war sie eine beständige Figur in der italienischen Stegreifkomödie.[3])

---

[1]) *z. B. von* Ebert, *Entw., S. 169 ff.;* Faguet, *La trag. franç., S. 212 ff.;* Trost, *Étude anal., S. 15 ff.;* Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e s., S. 172 ff.;* Bernage, *Rob. Garnier, S. 145;* Rigal, *Le th. de la Ren.* (*Hist. litt., p. p. Julleville, Bd. III, 312*); Pasini, *La Brad. di R. Garn., Annuario. VII, 125.*

[2]) *z. B.* Ebert (*Entw., S. 172*) *sagt nur von Szene 2 des 3. Aktes, daß dieselbe „ganz nach Ariost" geschrieben sei. Weitaus die eingehendste Abhandlung hierüber ist die von* Pasini, *der leider die früheren Forschungen über diesen Gegenstand unberücksichtigt läßt, weshalb seine Arbeit sehr an wissenschaftlichem Wert verliert; nur* Rigal's *Kapitel über die Renaissancetragödie in Julleville's Lit.-Gesch. wird von ihm berücksichtigt. Pasini zitiert außerdem nicht nach Verszahl, sondern bloß nach Akten und Szenen.*

[3]) Pasini, *l. c., S. 129, unterschätzt dagegen nach unserer Ansicht die Wichtigkeit dieser komischen Rolle, wenn er sie als eine Statistenrolle bezeichnet: «Il paggio La Roque (A. II sc. II) . . . serve più da*

Weder Ort noch Zeit der Handlung ist im Stücke angegeben; als ersteren haben wir uns den Hof Karl's des Großen zu Paris zu denken. Für die Zeit lassen sich natürlich keine bestimmten Angaben machen. Interessant ist die von den Forschern bisher nicht erwähnte Erscheinung, daß Garnier innerhalb des Stückes alle bei Ariost vorkommenden Zeitbestimmungen wegließ, um die Einheit der Zeit zu bewahren. Während ferner im italienischen Epos eine Reihe von Schauplätzen für die Bradamante-Episode (Wald, Zelt vor der Stadt, Palast, Zimmer der Bradamante etc.) besteht, fehlen bei Garnier alle Bühnenanweisungen, wahrscheinlich um die Einheit des Ortes zu retten; auch im Stücke selbst sind Angaben über die Örtlichkeit der einzelnen Szenen vermieden; es ist daher auch anzunehmen, daß daselbe ohne jeden Kulissenwechsel gespielt wurde.

Der erste Akt, welcher die Exposition der Tragikomödie bildet, besteht nur aus zwei Szenen [1]) und ist vom französischen Dichter frei erfunden. [2]) Auffällig sind die vielen mythologischen Anspielungen, welche beweisen, daß Garnier sich von der Seneca'schen Tradition nicht ganz frei machen konnte; so wird Roland als unverwundbar wie Achilles geschildert (I, 1, V. 21):

> «*A Roland l'inuincible, à qui Dieu fauorable*
> *Naissant a composé le corps invulnerable?*»

Renaud wird vom Kaiser «*nostre Hector*» genannt (I, 1, v. 107); daneben aber nehmen Anrufungen des Christengottes [3]), Schilderungen seiner Macht und seines Zornes einen breiten Platz ein [4]); mehrmals wird hervorgehoben, daß

---

comparsa che da attore». Indes hält er sie für wichtiger als die Rolle der Hippalque.

[1]) *Monolog Karls und sein Zwiegespräch mit dem Herzog von Bayern.*

[2]) *Nur die Ankündigung, daß der Krieg ein Ende habe (V. 115ff.) und daß die Hochzeit Roger's und Bradamante's in aller Pracht gefeiert werden solle, falls Leon im Zweikampf unterliege, ist aus Ariost genommen (C. 43, st. 150—153; C. 44, st. 12—13 u. st. 27—33).*

[3]) *Vgl. I, 1, v. 29ff.; I, 1, v. 49ff.*

[4]) *Vgl. besonders I, 1, v. 95ff.*

Karl der Beschützer der Kirche sei und daß Gott ihm die Macht verliehen [1]), dieselbe zu verteidigen:

«Qu'ils (les Mahometans) veulent par le fer Mahumetique rendre.» (I, 1, 34.)

Es ist ganz gut möglich, daß Garnier dabei an die religiösen Wirren seiner Zeit dachte und als treuer Legitimist des „allerchristlichsten" Königs Herrschergewalt über die Religion seines Landes betonen wollte, wenn auch Holl, der allerdings diese Stelle nicht herbeizieht, behauptet, solcherlei Anspielungen hätten dem Dichter fern gelegen.[2]) Besonders die ersten Verse, welche Garnier dem großen Kaiser in den Mund legt, scheinen uns geradezu eine Apologie des Königtums von Gottes Gnaden gegenüber den Angriffen der Liguisten zu sein (I, 1, v. 1—4):

«Les sceptres des grands Rois viennent du Dieu supréme,
C'est luy qui ceint nos chefs d'vn royal diadéme,
Qui nous fait quand il veut regner sur l'univers
Et quand il veut fait choir nostre empire à l'enuers.»

Erst gegen Schluß des ersten Aktes beginnt die Exposition des Stückes, indem der Kaiser erklärt, er wolle dem ritterlichen Helden Roger die Hand Bradamante's als Lohn für seine treuen Dienste geben; als ihn der Herzog von Bayern darauf aufmerksam macht, daß der alte, starrköpfige Aymon seine Tochter nur an Leon, den zukünftigen Kaiser von Byzanz, verheiraten werde, drückt Karl die Hoffnung aus, Leon würde im Zweikampfe mit dem kriegerischen Mädchen sicherlich unterliegen. Hier liegt offenbar ein Widerspruch vor; denn will der Kaiser seinem Paladine die Tochter Aymon's wirklich geben, dann braucht er den Byzantiner überhaupt nicht zum Zweikampfe zuzulassen.[3]) Noch

---

[1]) *I, 1, v. 9ff.:*
«Il a mis sur mon chef la Françoise couronne,
Il a fait que ma voix toute la terre estonne» etc.

[2]) *Tendenzdrama, S. 209.*

[3]) *Die beiden sich widersprechenden Stellen lauten:*
a) *«Bradamante et Roger sous vn amour égal*
Conioindre ensemblément d'vn lien coniugal.»
(*Akt I, 2. v. 167ff.*)

unklarer aber wird diese Sache, wenn wir später aus Bradamanten's Munde vernehmen, daß sie selbst die Zweikampfsbedingung festgesetzt habe. In der ersten Szene des 2. Aktes (V. 218 ff.) sagt nämlich der Dichter von ihr:

> «*Elle a faict tout expres par le monde sçavoir,*
> *Que quiconque voudra pour espouse l'avoir,*
> *Doit la combatre armee.*»

Im *Orl. fur.* (C. XLV, st. 22) läßt Karl der Große auf Bitten des ritterlichen Mädchens die Kampfesbedingung ergehen.

Pasini hält den ganzen ersten Akt für eine recht unglückliche Erfindung des französischen Dichters und deutet an, daß dieser besser getan hätte, den Einzug der Paladine in Paris nach dem siegreichen Kampfe gegen die Sarazenen im 1. Akt darzustellen (cfr. *Orl. fur.* C. XLIV, st. 27—34). Dem ist aber entgegenzuhalten, daß dann zwischen dem 1. und dem 2. Akte ein langer Zeitraum liegen müßte, währenddessen Roger seine Heldentaten in Bulgarien und die darauffolgenden Abenteuer zu bestehen hätte. Nun aber hat Garnier, wie wir bereits bemerkten, alles getan, um die Einheit der Zeit zu bewahren; er hätte also mit der Einführung der von Pasini vorgeschlagenen Szene ein ihm so teures Prinzip preisgeben müssen. Außerdem, — und das wäre viel schlimmer —, stünde diese Szene in noch geringerem Zusammenhange mit der Handlung des Stückes, als die von Garnier gewählte Exposition. Wir können daher den 1. Akt Garnier's keineswegs als verfehlt, sondern vielmehr als ziemlich glücklich erfunden bezeichnen, wenn wir von den oben aufgedeckten Widersprüchen absehen. Denn in dieser Exposition hat Garnier einen überaus prächtigen Charakter geschaffen, der bei Ariost so verunstaltet und verschwommen uns entgegentritt, wir meinen die ideal gezeichnete, königliche Figur des großen Kaisers.

---

b) «*Mais si de la combatre il n'auoit le pouuoir,*
Selon mon ordonnance il ne sçauroit l'auoir.»
(*Akt I, 2, 170.*)

Von der ersten Szene des 2. Aktes an hält Garnier sich mehr an sein Vorbild. Das Zwiegespräch der beiden Gatten, Aymon und Beatrix [1]) (Akt I, 1), der Streit zwischen Vater und Sohn [2]) (II, 2) und Beatrix' Zwiegespräch mit ihrer unglücklichen Tochter [3]) (II, 3) entwickeln sich aus dem *Orl. fur.* (C. XLIV, st. 35—47). Doch nur das Gerippe zu diesen prächtigsten Szenen des ganzen Stückes gab Ariost dem französischen Dichter. Nur eine Stanze widmet der italienische Dichter dem Unwillen Aymon's über die Widerspenstigkeit seiner Kinder (C. XLIV, st. 36) [4]):

> «*Ode Amone il figliuol con qualque sdegno,*
> *Che, senza conferirlo seco, gli osa*
> *La figlia maritar, ch'esso ha disegno,*
> *Che del figliuol di Costantin sia sposa,*
> *Non di Ruggier, il qual non ch'abbi' regno,*
> *Ma non può al Mondo dir: Questa è mia cosa;*
> *Nè sa che nobiltà poco si prezza,*
> *E men virtù, se non v'è ancor ricchezza.*»

Wie unbestimmt und schwach drückt sich Ariost aus, wie wenig plastisch ist doch hier der alte polternde Kriegsmann gezeichnet! «*Con qualque sdegno*», „etwas zornig" tritt hier der Vater dem Sohne entgegen, der ihm zu widersprechen wagt! Wie ganz anders läßt Garnier den alten Aymon reden! Eine Flut von Schmähworten schleudert dieser dem undankbaren Sohne ins Gesicht (Akt II, 2, v. 397):

> *Aym.* «*Arrogant, plein d'audace,*

---

[1]) *Orl. fur. C. 44, st. 36—37.*

[2]) *Orl. fur. C. 44, st. 36 u. st. 75. Bei Ariost (C. 44, st. 37) zankt auch Beatrix, und zwar noch schärfer als ihr Gemahl, den unfolgsamen Sohn aus:*

> «*Ma più d'Amon la moglie Beatrice*
> *Biasma il figliuolo e chiamalo arrogante.*»

[3]) *Orl. fur. C. 44, st. 38—47.*

[4]) Pasini, *l. c., S. 139, läßt diese Streitszene sich aus Orl. fur. C. 44, st. 75 v. 4—8 entwickeln. Doch ist jene Stelle ganz allgemein gehalten, während die von uns zitierten Verse das Wesentliche der Garnier'schen Szene enthalten: Aymon's Vorwurf über die Armut Roger's; die Verse 191—195 spielen sogar auf diese Szene an.*

Oses-tu proferer ces mots deuant ma face?
Que tu l'as accordee? impudent, eshonté!»

Je entschiedener Renaud auf seiner Meinung besteht, daß Roger und Bradamante nicht mehr getrennt werden dürften, desto mehr gerät Aymon in Wut, bis ihm Worte nicht mehr genug erscheinen, bis er seinem Diener die Rüstung zu bringen befiehlt, um seine Widersacher zu bekämpfen. So schuf Garnier aus einigen schwachen Andeutungen bei Ariost eine höchst dramatische Szene, vielleicht die beste des ganzen Stückes.[1])

Andererseits verkürzt und streicht der französische Dichter, wenn er irgend eine Stelle im italienischen Epos nicht dramatisch genug findet. So sagt Ariost von Aymon's Gattin (C. XLIV, 37):

«*Ma più d'Amon la moglie Beatrice*
Biasma il figliuolo, e chiamalo arrogante.»

Mit ganz richtigem Gefühle ließ Garnier diese Szene zwischen Mutter und Sohn weg und legte die Worte der ersteren dem Vater in den Mund, für den sie auch geeigneter erscheinen.

Für die dritte Szene des 2. Aktes war die Grundlage bei Ariost allerdings gegeben; dort sucht Beatrix vergebens, ihr geliebtes Kind von der Heirat mit dem „armen Ritter" abzubringen, Bradamante jedoch gibt ihr auf alles Zureden keine Antwort; nur Tränen hat sie statt eines Wortes der Entgegnung. Im französischen Stücke malt Beatrix ihrer Tochter eine Zukunft an der Seite Leon's mit den glänzendsten Farben aus (Akt II, 3, v. 531 ff.):

«*La femme vous serez d'vn puissant Empereur,*
De Charles le compaing: encores Charlemagne
Auec la France n'a qu'un quartier d'Alemagne,
Et les champs Milanois, où c'est que Constantin
Tient mille regions de l'Empire Latin.

---

[1]) *Mit Unrecht sagt* Pasini, *l. c., S. 135, Aymon sei ein getreues Abbild des Ariost'schen Helden* («*A. è riprodotto tale e quale dall' Ariostesco*»). *Gerade die stufenweise Steigerung des Zornes im Herzen des alten Aymon ist Garnier's selbsteigenes Werk.*

Il a la Macedone et la Thrace suiette,
Il commande au Dalmate, au Gregeois, et au Gete:
L'Itale, La Sicile et les isles qui sont
Depuis nostre Ocean iusqu'à la mer du Pont
Reuerent sa puissance . . .»

Bradamante bleibt nicht stumm, wie bei Ariost; sie hält der Mutter die weite Entfernung entgegen, die sie vom Elternhause trennen würde; sie macht die Mutter auf die Gefahren aufmerksam, die ihr bei den unsicheren Rechtszuständen im byzantinischen Reiche drohen würden; doch Beatrix erklärt sich bereit, mit ihr nach Konstantinopel zu gehen; alles vergebens; schließlich versichert das arme Mädchen, lieber ins Kloster sich flüchten zu wollen, als Leon zum Gemahl zu nehmen, und nun siegt auch im Mutterherzen die Liebe zum Kinde über den Kitzel des Ehrgeizes und des Größenwahnes; Beatrix verspricht, für Bradamante Fürbitte beim Vater einzulegen.

Von all dem findet sich nichts im „Rasenden Roland" sondern Garnier's dramatisches Genie allein hat auch diese Szene geschaffen.[1])

Der 3. Akt unseres Stückes beginnt mit einer Unterredung Leon's mit seinem Freunde Roger;[2]) die Andeutung zu derselben hatte Garnier im *Orl. fur.* (C. XLV, st. 55 f.) gefunden, wo Ariost von Leon sagt:

«E pregal poi con efficaci detti,
Ch'egli sia quel, ch'a questa pugna vegna
Col nome altrui, sotto mentita insegna.»

Diese *«efficaci detti»* und Roger's Einwendungen und Ausflüchte, über die sich der italienische Epiker nicht näher äußert, bilden die erste Szene dieses Aktes, und sind durchweg freie Erfindung des französischen Dichters.[3])

---

[1]) Pasini *sagt von dieser prächtigen Szene weiter nichts, als daß sie dem Ariost entlehnt sei.*

[2]) *Bei Ariost spielt diese Szene noch in Konstantinopel, bei Garnier's Stück sind wir über die Örtlichkeit der Szene vollständig im unklaren gelassen.*

[3]) Pasini *tadelt, daß Garnier die beiden Helden erst vorführe, als*

Dagegen ist die nächste Szene, der Monolog Bradamante's, mit Ausnahme der ersten acht Verse und des Schlusses, geradezu eine Nachdichtung der betreffenden Stelle bei Ariost (C. XLV, st. 26—40); so drückt Bradamante ihre Befürchtung, Roger möchte ihrer Liebe untreu werden, bei Ariost in folgenden Versen aus (C. XLV, st. 28 v. 3 ff.):

> «*Oh come sopra ogni timor le preme,*
> *Che per porla in obblio se ne sia gito!*
> *Che vistosi Amon contra, et ogni speme*
> *Perduta mai più d'esserle marito,*
> *Si sia fatto da lei lontano, forse*
> *Così sperando dal suo amor disciorse.*»

Dasselbe sagt Garnier's Bradamante (v. 819—826)

> «*Quelque nouuelle amour (ce que Dieu ne permette)*
> *Vous eschauferoit point d'une flamme secrette?*
> *Quelque face angelique auroit point engraué*
> *Ses traits dans vostre cœur de ses yeux esclaué?*
> *Hé Dieu! que sçay-ie? helas! si d'Aymon la rudesse*
> *Vous a desesperé de m'auoir pour maistresse,*
> *Que pour vous arracher cet amour ennuyeux*
> *Vous soyez pour iamais esloigné de mes yeux.*»

Wir sehen hier, daß derselbe Gedanke bei beiden Dichtern mit nahezu den nämlichen Worten ausgedrückt wird, nur daß der französische Dichter etwas weitschweifiger ist. Die Gleichnisse in Stanze 34, 36 und 38 des 45. Gesanges finden sich auch bei Garnier nahezu wörtlich übersetzt, so z. B. *Orl. fur.* (C. XLV, 34):

> «*Son simile all' avar, ch'ha il cor sì intento*
> *Al suo tesoro, e sì ve l'ha sepolto,*

Roger das Versprechen, für Leon in die Schranken zu treten, bereits gegeben habe; Garnier habe augenscheinlich vermieden, den inneren Kampf Leon's vor der Einwilligung zu schildern, den Ariost so wunderbar erzählt habe. Wir müssen gestehen, daß Ariost Roger's Seelenqualen gerade nach der Abgabe des Versprechens in mehreren Stanzen darstellt (O. f., C. 44, st. 57—60), während jenem Teil nur e i n e *Stanze (ibd. st. 56) gewidmet ist.*

Che non ne può lontan viver contento,
Nè non sempre temer che gli sia tolto.»

Garnier, Brad. v. 831—835:

«Je ressemble à celuy qui de son or auare
Ne l'esloigne de peur qu'vn larron s'en empare:
Tousiours le voudroit voir, l'auoir à son costé,
Craignant incessamment qu'il ne luy soit osté», etc.

Die nächste Szene (Sp. 3), ist der 62. und 63. Stanze des 45. Gesanges entnommen, wo Leon, der eben vor Paris angekommen ist, sich bei Karl dem Großen zum Zweikampfe mit Bradamante anmeldet; während aber bei Ariost der Griechenfürst in vier Zeilen seine Bitte vorträgt und von Karl nur gesagt wird, daß er dieselbe gewähren wolle, bildet Garnier daraus eine Szene von 25 Versen (V. 859—885), ohne einen neuen Gedanken hinzuzufügen.[1]) Ganz frei erfunden ist Szene 4 des 3. Aktes, in welcher Bradamante mit Karl und ihrer Dienerin Hippalque die Vorbereitungen zum Kampfe bespricht und ihrem Abscheu gegen den „Gregeois" Ausdruck verleiht. Mit epischer Breite erzählt uns Ariost, wie Roger Stück für Stück seiner Kampfesrüstung anlegt. Garnier ahmte diese Schilderung zum Nachteil seiner Tragikomödie in der 5. Szene nach, nur daß Roger bereits in voller Rüstung auf die Bühne tritt. Aber erst von Vers 973 an hält er sich an sein Vorbild, wobei er auch viel weitschweifiger ist als jenes (cfr. *Orl. fur.*, C. XLV, st. 69 und 70). Ein weiterer Monolog folgt bei Garnier in der nächsten Szene, indem Bradamante ebenfalls in Kampfesrüstung erscheint und nach Art der Helden vor Troja Drohungen gegen ihren byzantinischen Partner im bevorstehenden Kampfe ausstößt.[2]) Ariost dagegen läßt seine Amazone wortlos sich in den Kampf stürzen, und erzielt dadurch zweifelsohne eine größere Wirkung.

---

[1]) *Dagegen läßt Garnier hier sorgfältigst die bei Ariost befindlichen Zeitbestimmungen «il medesmo dì» und «l'altro dì» (O. f. C. 45, st. 62 u. 63) weg.*

[2]) *Auch* Pasini *bezeichnet (l. c., S. 131) diese Schmähred Brad.' gegen Leon als eine unglückliche Erfindung des franz. Dichters.*

Zwischen dem 3. und 4. Akt ist eine gewisse Zwischenzeit zu denken, in welcher der Kampf sich abspielt; derselbe dauert bei Ariost den ganzen Tag hindurch, bei Garnier fehlt eine Zeitangabe. Die 1. Szene des 4. Aktes ist von dem französischen Dichter frei erfunden: die Eltern Bradamante's erfahren von La Montagne den Verlauf und Ausgang des Kampfes, von dem das Schicksal ihrer Tochter abhängt. La Montagne's Schilderung hält sich eng, oft sogar wörtlich, besonders bei den Gleichnissen, an das Original (*Orl. fur.*, C. XLV, st. 71—82), nur der Schluß ist bei Garnier anders gestaltet; hier bedrängt Roger «*comme en ayant pitié*» (v. 1109), nachdem er sich zuvor immer in Defensive gehalten, seine Gegnerin derart, daß sie kampfesmüde sich ergibt, im *Orl. fur.* macht erst der Einbruch der Nacht und der Befehl des Kaisers (cfr. *Orl. fur.*, C. XLIV, st. 82) dem Kampfe ein Ende[1]); Roger hält sich bis zum Schlusse in Defensive und das Motiv, warum er überhaupt Wiederstand leistet, liegt in dem Versprechen, das er seinem Freund und Lebensretter gegeben hat. Für die folgenden 2 Szenen war die Situation allerdings im „Rasenden Roland" gegeben, allein Garnier arbeitete dieselbe ganz selbständig aus. Die Monologe Roger's und Bradamante's sind im französischen viel lyrischer, exklamativer als bei Ariost, wo z. B. Roger in ganz logischer Weise die Folgen seines Sieges überdenkt und, als er keinen anderen Ausweg als den Tod sieht, von seinem Schlachtroß und Schwerte Abschied nimmt (C. XLV, st. 86—95).

Wie schon früher bemerkt, liebt es der französische Dichter, mythologische Anspielungen da und dort einzuschalten. Hier haben wir ein weiteres Beispiel (Akt IV, Sz. 2, V. 1127 ff.):

> «*Gouffres des creux enfers, Tenariens riuages,*
> *Ombres, Larues, Fureurs, Monstres, Démons, et Rages,*
> *Arrachez moy d'ici pour me rouër là bas*» *etc.*,

[1]) Pasini, *ibd., S. 127 findet in den beiden Erzählungen des Zweikampfes keinen Unterschied.*

später noch in demselben Monolog wird Mars, Hector und der trojanische Krieg erwähnt.

Bradamante's Klagen nach ihrer Niederlage sind bei Ariost (C. XLV, st. 98—103) einfach, aber rührend, sie enden in dem erneuten Versprechen, ihrem vermeintlich fernen Geliebten treu zu bleiben, wenn auch hinter den stillen Mauern eines Klosters. Bei Garnier bricht sie zuerst in heftige Vorwürfe gegen sich selbst aus, erst von v. 1292 beklagt sie ähnlich wie im „Rasenden Roland" das Fernsein des Geliebten. Wir wollen den Anfang der Klagen Bradamante's in den beiden Dichtungen gegenüberstellen, um zu zeigen, wie verschieden ein und dasselbe Grundmotiv behandelt worden ist. Ariost (C. XLV, st. 97):

«Deh, Ruggier mio (dicea) dove sei gito?
Puote esser che tu sia tanto discosto,
Que tu non abbi questo bando udito,
A nessun altro, fuor ch'a te, nascosto?»

Garnier, Brad. (Akt IV, 3, v. 1173 ff.):

Brad.: «Ha fille miserable et regorgeant de maux!
O du sort outrageux trop outrageux assauts!
O malheureuse vie en miseres plongee!
O mon ame, ô mon ame à iamais affligee!» [1])

Wieviel würdiger weiß doch Ariost den Schmerz auszudrücken! Szene 4 des 4. Aktes ist wiederum freie Erfindung Garnier's; sie ist als ein sehr glücklicher Griff des Dichters zu bezeichnen, da sie sehr dramatisch wirkt und uns eine der interessantesten Gestalten des Ariost'schen Epos, Marphise, die edle Schwester Roger's und die treue Freundin Bradamante's vorführt.[2]) Szene 5 hingegen geht auf C. XLV, st. 103—116)[3]) des Orl. fur. zurück; jedoch folgt Garnier

[1]) Pasini (*l. c., S. 127*) *geht stillschweigend über diese Unterschiede hinweg.*

[2]) *Irrtümlicherweise läßt* Pasini (*l. c., S. 127*) *diese Szene aus dem Orl. f., C. 45, st. 103 sich entwickeln, während doch dort nur gesagt wird, daß Marphise zu Karl d. Großen geht und für Roger und Bradamante Fürbitte einlegt. Sz. 4 des 4. Aktes dagegen spielt zwischen Mar., Brad. u. Hippalque und ist vom franz. Dichter eingefügt.*

[3]) *Bei* Pasini, *ibd., ist fälschlich st. 104 u. 105 desselben Gesanges angegeben.*

keineswegs sklavisch diesem Vorbilde. Während bei Ariost, Marphise die Szene eröffnet und trotzig vom Kaiser verlangt, Leon müsse noch mit ihrem Bruder auf Leben und Tod kämpfen, wenn er Bradamante, die doch mit Roger bereits verlobt sei, als Gattin haben wolle, worauf Karl dem „Griechenfürsten“ diese Aufforderung mitteilen läßt —, ist es in Garnier's Stück Leon, welcher zuerst das Wort ergreift und den Kaiser um seinen Siegespreis bittet. Auch hier ist Aymon ganz verschieden von dem Amon des *Orl. fur.*; zwar weigert er sich in beiden Fällen Marphise nachzugeben, allein bei Garnier tritt er viel entschiedener und lärmender auf als bei Ariost; er führt einen höchst komischen Wortwechsel mit dem furchtlosen Mädchen, er wird sogar von seiner Frau unterstützt, die dort überhaupt nicht auftritt.[1]) Doch nimmt er ab und zu einen Vers wörtlich aus dem Epos herüber, so z. B. v. 1381:

Ay.: «C'est vne pure fraude ourdie encontre moy.»

Ariost sagt (C. XLV, st. 108, 5):

«Questo è (dicera Amon) questo è un inganno
Contra me ordito . . .»

Karl der Große endlich, welcher im Epos an dieser Stelle ganz in den Hintergrund tritt, nimmt in der Tragikomödie lebhaften Anteil an dem Gespräche und sucht die streitenden Parteien zu versöhnen. Die letzte Szene (6) des 4. Aktes gehört ganz Garnier an, die Person des Herzogs von Athen ist von Garnier erfunden, um die Szene zu ermöglichen; im Orlando heißt es bloß von Leon (C. XLV. st. 117):

«Per cittadi mandò, ville e castella,
D'appresso e da lontan, per ritrovarlo.»

Im 5. Akt mehren sich die Abweichungen von der Quelle. Das Zwiegespräch zwischen Leon und Roger findet bei Ariost im Walde statt, wo Roger den Tod suchen wollte; Garnier unterläßt wiederum jede Ortsangabe, die Szene beginnt erst, nachdem Roger seinen wahren Namen geoffenbart.[2])

---

[1]) *Auch diese Unterschiede sind von* Pasini *nicht bemerkt worden* (*vgl. o. c., S. 127*).

[2]) Pasini, *S. 133, tadelt es, daß, wie hier, Garnier uns oft vor eine*

Charakteristisch für Garnier sind die zwei letzten Verse dieser Szene (v. 1539 f.):

«*Retournons au logis pour vn peu vous refaire,*
Puis irons au chasteau pour vos nopces parfaire.»

Im *Orl. fur.* bleiben die beiden im ganzen drei Tage im Walde, bis Roger, der von der Aufregung der letzten Zeit ganz entkräftet war, seine frühere Kraft wiederfindet.[1]) Auf diese Weise wird im Drama die Orts- und Zeiteinheit ohne Schwierigkeit beobachtet.[2]) In der 2. Szene erscheint die bulgarische Gesandtschaft vor dem Kaiser des Abendlandes und erzählt von Roger's Heldentaten in der Schlacht bei Hovengarde; bei Ariost ist die Gesandtschaft nur in der «*Città Real*», nicht aber vor dem Kaiser (C. XLVI, st. 48). Der Schlachtbericht ist im Vergleich zur nämlichen Schilderung bei dem italienischen Dichter (C. XLIV, st. 79 ff.) farblos und nüchtern.

So wird die wunderbare Stanze 87 durch den einfachen Vers (1564) wiedergegeben:

«*Et des Grecs ennemis fit vn sanglant carnage.*» [3])

Die nächste Szene hat Garnier wahrscheinlich eingeschoben, um Aymon und Beatrix, die beiden komischen Rollen, noch einmal auftreten zu lassen, aus dem „armen Ritter" Roger ist ja nun ein mächtiger König geworden und diese Veränderung konnte nicht ohne Wirkung auf das Elternpaar bleiben. Karl teilt ihnen mit, daß die Bulgaren den tapferen Roger zum Könige haben wollen; daraufhin ändern sie sofort ihre Gesinnung gegen den vorher so arg geschmähten Ritter, gerne möchten sie ihn nun zum Schwiegersohne haben:

---

vollendete Tatsache stelle, ohne dieselbe wie bei Ariost zu entwickeln. Doch können wir nicht einsehen, was diese Szene gewonnen hätte durch eine Schilderung der Art und Weise, wie Leon seinem Freunde das Geständnis abringt.

[1]) *Cfr. Orl. fur.* (*C. XLVI, st. 48*):
Ove posaro il resto di quel giorno,
E l'altro appresso, e l'altro tutto intero
Tanto che 'l Cavalier dal liocorno
Tornato fu nel suo vigor primiero.»

[2]) Pasini *scheint diese Zeitverschiebungen übersehen zu haben.*

[3]) Pasini, *S. 119, gibt ein ähnliches Beispiel aus dieser Szene an.*

«Puis qu'il est maintenant Roy de la Bulgarie.»

(v. 1624.)

Szene 4 bringt die Auflösung des dramatischen Knotens: Von Roger begleitet, tritt Leon vor den Kaiser hin und erzählt, wie er seines Freundes Bekanntschaft gemacht, dessen Tapferkeit in der Schlacht bei Hovengarde bewundert, und wie er ihn für sich in den Zweikampf gesandt habe. All dies ist jedoch viel ausführlicher geschildert als im Orlando, doch folgt der französische Dichter der Hauptsache nach seiner Quelle. Der Anfang von Leon's Erzählung (Brad. v. Garnier, Akt V, 4, v. 1629; vgl. *Orl. fur.* C. XLVI, st. 54) weicht insofern ab, als auch hier Garnier die bei Ariost sich findende Angabe der Dauer des Kampfes fallen läßt. Die Fragen, die Karl an den Byzantiner stellt, sind von Garnier erfunden. Auch Aymon's Zwischenreden, die plötzliche Umwandlung seiner Gesinnung, als er hört, daß Roger der Sieger im Zweikampfe gewesen ist, die Worte der Beatrix, die bei Ariost an dieser Stelle überhaupt nicht erwähnt wird, sind Einschiebungen des französischen Dramatikers.[1])

Wir sehen, daß Garnier das Elternpaar Bradamanten's bei jeder Gelegenheit in den Vordergrund stellt, während es im Epos eine sehr unbedeutende Rolle spielt. Szene 5 des 5. Aktes geht auf Stanzen 65 und 66 (C. XLVI) zurück, doch zeigt uns in diesen der Dichter die glückliche Braut allein, in der Kammer weinend vor Freude

«Piangea i suoi casi in camera segreta»;

bald stürzen mehrere Boten herein und verkünden ihr die Wendung. Der Dramatiker vereinfachte diese Szene, indem er Hippalque allein ihrer Freundin die Botschaft übermitteln läßt. Die letzten zwei Szenen, welche aus dem unmotivierten Erscheinen Melisse's und aus der Entschädigung Leon's durch die Hand Leonoren's bestehen, der Tochter Karl des Großen, wären besser fortgeblieben, da sie in keiner Weise zum Stücke gehören.[2]) Weder von Melisse noch von Leonore

[1]) Pasini (*S. 128*) *erwähnt auch hier keine Verschiedenheiten zwischen dem ital. Poem und dem Theaterstücke.*

[2]) *Auch* Pasini *ist hier unserer Ansicht. Er sagt hierüber* (*l. c.*,

wurde einmal im Stücke gesprochen, vielleicht glaubte Garnier, ein derartiger, romantischer Stoff müßte notwendigerweise von Geistererscheinungen u. dgl. begleitet sein, und in einer Tragikomödie dürfte am Schlusse des letzten Aktes auch nicht eine Person Grund zur Traurigkeit haben.

Wenn wir das Resultat unserer Untersuchung noch kurz zusammenfassen, so ergibt sich, daß von den 23 Szenen, aus denen das Stück besteht, 15, also mehr als die Hälfte durch den französischen Dichter teilweise oder ganz geschaffen werden mußten, während die übrigen bei Ariost sich bereits vorfinden. Mit der freien Behandlung des Stoffes geht eine ebenso freie Gestaltung der Charaktere Hand in Hand. Am wenigsten verändert ist die Person Roger's, welcher ebenso entsagungsvoll und edelmütig im Garnier'schen Stück ist, wie im Epos Ariost's. In beiden Dichtungen tritt uns besonders die Gefühlsseite dieses Helden entgegen, seine Klagen um die Geliebte, um sein eigenes Glück, nehmen einen breiten Raum ein; was aber im Epos sich gut durchführen läßt, ist nicht immer für die Bühne vom Vorteil; so dürfen wir sagen, daß Roger's Gestalt im Stück verfehlt zu nennen ist, weil sie zuviel spricht, immer spricht, nie aber auf offener Szene handelt.[1]) Von Ariost'schen Helden möchten wir Taten sehen und Abenteuer, nicht aber endlose Klagen hören. Erscheint uns Roger's Charakter zu schwächlich und weiblich, so finden wir Garnier's Bradamante etwas allzu männlich, ganz verschieden von jener echten Jungfrauengestalt in der Panzerrüstung bei Ariost. Wie hätte ihr der italienische Epiker so unweibliche Worte in den Mund gelegt wie Garnier in Akt III, 6, v. 989 ff.:

S. 130): *«L'unica vera novità inserita, anzi posta in coda dal francese, voglio dire la combinazione improvvista del matrimonio di Leonora con Leone, non poteva essere più* i n f e l i c e.*» Ähnlich äußert er sich über Melisse's Auftreten.* P a s i n i *glaubt, daß Garnier sie eingeführt habe, weil sie sich auch bei Ariost finde. Er wirft daher dem franz. Dichter Mangel an Selbständigkeit vor. Warum hat aber der Dichter so selbständigerweise die Leonore eingeführt? Auch sonst geht der franz. Tragiker sehr selbständig vor; wir glauben daher nicht, daß P.'s Motivierung richtig ist.*

[1]) *Dasselbe sagt* P a s i n i, *S. 137.*

«*Si ie le puis atteindre auec le coutelas,*
Je l'enuoiroy chercher vne femme là bas:
Ce mignon, ce beau fils, qui n'a bougé de Grece,
Et qui ne feit iamais preuue de sa prouesse
N'a couru la fortune et ne s'est hasardé» etc.[1])

Leon ist wie bei Ariost der zaghafte und feige «*beau fils*», der verweichlichste Orientale, der nur auf den starken Arm seines Freundes vertraut, dessen Liebe zu Bradamante nur eine Laune ist, da er so leicht auf sie verzichten kann. Als er zum Schlusse die ihm angebotene Hand Leonoren's ohne Zögern annimmt, müssen wir überhaupt zweifeln, ob sein Charakter ernst zu nehmen ist. Viel ehrenvoller verläßt er im Epos den Schauplatz, da er dort sich stillschweigend entfernt, nachdem Roger und Bradamante sich wiedergefunden haben.[2])

Auf die Umwandlung, die Garnier mit den Eltern Bradamante's vornimmt, haben wir bereits mehrmals hingewiesen. Ihre vorzügliche Charakterzeichnung beweist, daß der französische Dichter auch über eine glückliche komische Ader verfügt. Der «*ostinato*» Aymon im *Orl. fur.* wird zum habsüchtigen Kleinbürger, dem vor allem darum zu tun ist, seine einzige Tochter möglichst vorteilhaft, vor allem «*sans dot*», an den Mann zu bringen (v. 176 ff.):

«*Ce que ie prise plus en si belle alliance,*
C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance.
Il ne demande rien.» *[!]*

worauf seine würdige Gattin erwidert:

«*Il est trop grand seigneur.*
Qu'a besoing de nos biens le fils d'vn Empereur?»

Aymon ist der geizige Alte der italienischen Komödie, der Damonio der Suppositi, welcher seine Tochter dem reichen

---

[1]) *Vgl. Akt IV, 3, V. 1077 ff.* — Pasini (*S. 136*) *berührt diesen Charakterzug nicht, dagegen findet er, daß die Brad. Garnier's eine größere «delicatezza» zeige, wenn sie nicht dem Vater, sondern der Mutter, und zwar in schonendster Weise mitteile, daß sie Roger allein liebe.*

[2]) *Ähnlich* Pasini, *S. 137.*

Doktor der Rechte, Cleandro, anbietet. Levrault glaubt, daß kein geringerer als Molière eine Reihe dieser komischen Szenen (Akt II, 1, 2, 3), in denen die beiden Gatten auftreten, in seinem Avare verwertet hat.[1]) Neben dem Geize macht sich bei dem alten Aymon eine gewisse Prahlerei [2]) geltend, von der wir bei Ariost nicht das Mindeste hören. Ebert glaubt daher, in Aymon den Matamoros der Komödie zu sehen.[3]) Besonders glücklich gelang dem französischen Dichter die Charakterzeichnung der Beatrix; ganz unter dem Einfluß ihres rauhen Gemahles stehend, schätzt sie wie dieser das gleißende Gold und den kaiserlichen Purpur höher als alle anderen irdischen Güter; aber noch höher steht ihrem Mutterherzen das Glück ihrer geliebten Tochter, der sie alles opfert (vgl. A. II, Sz. 3 v. 510):

«vn iour m'est ennuyeux
Quand vn iour ie me treuue absente de vos yeux!»

Als sie sieht, daß Bradamante lieber ins Kloster gehen will, als Leon nach Byzanz zu folgen, gibt sie ihre Heiratspläne auf und verspricht sogar beim Vater Fürbitte einlegen zu wollen.[4])

An die italienische Komödie erinnert auch die Gestalt des Dieners La Roque, eine ganz selbständige Schöpfung des französischen Dramatikers. Zwar tritt er nur in einer Szene (II, 1) auf, aber die wenigen Worte, die er spricht, könnten ihn nicht besser charakterisieren. Als der alte Aymon voll Wut über Renault's Ungehorsam nach Waffen ruft und die lächerlich schreckliche Drohung ausstößt (v. 457):

«Je seray dans le sang iusques à la ceinture!»

unterbricht ihn der Diener mit unverschämtem Spotte:

«Monsieur, entrons dedans, ie crains que vous tombiez,
Vous n'estes pas trop bien asseuré sur vos pieds.»

Da die übrigen auftretenden Personen eine sehr unter-

---

[1]) *Les genres litt. La Comédie, S. 27(?).*

[2]) *Vgl. Akt II, 2, v. 449, 461 u. 473.*

[3]) *Ähnlich nennt* Rigal *den Aymon einen Rodomont oder einen Taillebras (Le Th. de la Ren., in Julleville's Lit.-Ges., Bd. III, 313).*

[4]) Pasini *bespricht diesen Charakter nicht.*

geordnete Bedeutung im Stück haben, wollen wir sie nicht in das Bereich unserer Untersuchung ziehen. Im ganzen können wir sagen, daß die Änderungen, die Garnier in der Behandlung des **Stoffes** vornahm, nachteilig für den Wert der Bradamante, die Änderungen und Neugestaltung der Charaktere dagegen vorteilhaft zu nennen sind.[1])

Wie wir bereits bemerkt haben, nimmt Garnier ganz besonders die Gleichnisse aus Ariost herüber, indem er sie meist wörtlich übersetzt. Selbst, da wo die Szene ganz frei erfunden ist, werden Vergleiche aus dem Epos eingestreut. Im folgenden stellen wir eine Liste dieser meist wörtlichen Entlehnungen auf.

Vergleich:

Akt I, 1,	V. 87—90	=	Orl.	fur.	C.	XLIV,	st.	92
Akt III, 2,	V. 815—818	=	„	„	C.	XLV,	„	26
„	V. 831—834	=	„	„	C.	XLV,	„	34
„	V. 837—842	=	„	„	C.	XLV,	„	36
„	V. 843—849	=	„	„	C.	XLV,	„	38
Akt IV, 1,	V. 1046—1050	=	„	„	C.	XLV,	„	71
„	V. 1051—1054	=	„	„	C.	XLV,	„	72
„	V. 1059—1669	=	„	„	C.	XLV,	„	73
„	V. 1083—1089	=	„	„	C.	XLV,	„	75
Akt IV, 2,	V. 1150—1154	=	„	„	C.	XLIV,	„	45
Akt V, 2,	V. 1567—1568	=	„	„	C.	XLIV,	„	87.[2])

Neben dem *Orl. fur.* bildeten auch die Dichtungen von Vergil und Seneca, teilweise auch von Horaz eine Quelle für die vielen Vergleiche, die Garnier in seine Tragikomödie eingeschoben hat, und welche die an und für sich schon zu langen Monologe noch mehr ausdehnen.[3])

Aus der von uns angestellten Untersuchung ergibt sich für

---

[1]) *Ähnlich* Rigal (*l. c., S. 312*) *und* Pasini, *l. c., S. 138.*

[2]) *Über diese Entlehnungen siehe bes. in* Pasini's *Arbeit* (*S. 139—164*) *das Kapitel «La forma», welches der beste Teil der ganzen Abhandlung ist. Der Rahmen unserer Arbeit erlaubt uns nicht, näher auf diese entlehnten Stellen einzugehen.* Pasini's *Zusammenstellung ist außerdem so genau, daß kaum etwas nachzutragen wäre.*

[3]) *Vgl.* Trost, *Étude, S. 20ff., wo diese Quellen untersucht sind.*

das Verhältnis Garnier's zu Ariost folgendes Resultat: die Handlung in der französischen Tragikomödie beruht in der Hauptsache auf den letzten zwei Gesängen des *Orl. fur.* Ausgenommen den 1. Akt und die beiden letzten Szenen des 5. Aktes, folgt der französische Dichter seinem Vorbilde in allen wesentlichen Punkten, ist aber stets bestrebt, den epischen Stoff dramatisch zu gestalten und schiebt ein bei Ariost nicht vorkommendes komisches Element ein. Wörtliche Entlehnungen finden sich meist nur in den Vergleichungen. Was den Bau des Stückes betrifft, so ist Garnier darauf bedacht, die Einheiten der Zeit und des Ortes, im Gegensatze zu seiner Quelle, zu bewahren, d. h. in den Fußstapfen Seneca's zu bleiben, wodurch jedoch der Stoff viel von seinem ursprünglichen Reize verliert.

Von einer großen Anzahl von Forschern besitzen wir Urteile über den historischen und ästhetischen Wert unseres Stückes.

Als sehr wichtig scheint uns vor allem das von Vauquelin de la Fresnaie in seinem *Art poétique* gefällte Urteil, das von keinem der von uns angeführten Autoren angedeutet oder zitiert wird. Im 1. Bd. seiner *poésies diverses* (hrgs. z. Caen 1869, 3 Bde.) findet sich auf S. 86 u. 87 eine kurze Inhaltsang. der Brad. in Versen, und zum Schlusse wird das Stück als das Muster eines Dramas in bezug auf die Wiedererkennung („reconnoissance") und auf die Vermischung des Tragischen mit dem Komischen genannt.

Die Brüder Parfaict zählen es zu den schwächsten unter den Dramen Garnier's [1]), bezeichnen es aber irrtümlicherweise als die erste Tragikomödie.[2]) La Harpe, der große Kritiker des 18. Jahrhunderts, erwähnt die Bradamante nicht.[3]) Dagegen lobt Sainte-Beuve den Dichter, daß er nicht den Chor und die allzu große Einfachheit der klassischen Tragödie verwandt habe.[4]) Ebert nennt die Bradamante neben den

[1]) *Hist. du Th. fr., Bd. III, 454 f.*

[2]) *Dasselbe tut* Maupoint (*S. 58*), *welcher sagt, daß das Stück „Ariost" ganz nachgeahmt sei. — Über die erste Tragikomödie s.* Böhm, *Seneca, S. 4, Anm. 2.*

[3]) *Cours de litt., Bd. 1, 460.*

[4]) *Le 16e s., S. 274.*

Jüdinnen das bedeutendste Drama unseres Dichters, hebt besonders den Reichtum der Handlung hervor, tadelt aber das Vorherrschen des Monologes und die lockere Szenenverbindung.[1]) Moland konstatiert die Beliebtheit unseres Stückes, das noch zur Zeit Scarron's populär gewesen sei.[2]) Darmesteter und Hatzfeld bezeichnen es als das beste von allen Stücken Garnier's, nur finden sie die Mischung zwischen Komischem und Tragischem nicht immer gelungen.[3]) Nach Wenzel ist die Exposition des Stückes kurz, die Handlung einheitlich, während die Verwicklung durch die entgegengesetzten Ansichten der Hauptpersonen ungemein interessiere.[4]) Ganz besonders eingehend kritisiert Faguet Garnier's Bradamante. Er tadelt vor allem, daß Roger und Bradamante sich während des ganzen Stückes nicht sehen und daß nicht letztere anstatt Marphisens den Leon zum Kampfe herausfordert. Roger's Klagen, sagt er, würden mehr wirken, wenn sie in einem weniger geschraubten Tone gehalten wären; auch Karl's Sprache findet er schwülstig (boursouflé).[5]) Bernage, welcher sich speziell mit Garnier befaßt, urteilt sehr günstig über die Entwicklung der Handlung und der Charaktere und über die Sprache, welche manchmal an „Corneille“ erinnere.[6]) Rigal ist voll des Lobes für unsere Tragikomödie, doch sei es dem französischen Dichter nicht gelungen, die feinen, zarten Nuancen des italienischen Epos wiederzugeben, da er bald die tragische, bald die komische Seite des Stoffes übertreibe. Dagegen ist die Handlung, nach Rigal, leicht entwickelt und natürlich; bestreiten müssen wir aber seine Behauptung, daß die Szene zwischen Aymon, Renaud und Beatrix bloße Entlehnungen aus Ariost seien.[7])

Levrault[8]) endlich sagt von Garnier's Stück: «*Bien com-*

[1]) *S. 169. — Weiterhin tadelt er, daß die Mischung zwischen Komischem und Tragischem nicht überall durchgeführt sei.*

[2]) *Molière et la Com. it., S. 126.*

[3]) *Das Urteil stimmt genau mit dem Ebert's überein!*

[4]) Montchrestien, *S. 18.*

[5]) *La Tr. fr., 216—236.*

[6]) *Étude, S. 235.*

[7]) *Le théâtre de la Ren. (Hist., in: Jullev., Bd. III, 293ff.).*

[8]) *Drame et Trag., S. 25. Die Behauptung Levrault's, daß die*

posée et fort ingénieuse, elle renferme à côté d'épisodes chevaleresques et touchants des scènes d'un haut comique. . . . Ce fut le premier exemplaire de cette tragicomédie qui devait inspirer plus tard à des novateurs l'idée du drame romantique.»

Erst 22 Jahre nach dem Erscheinen von Garnier's Bradamante macht wieder ein Dichter den Versuch, dieselbe Episode dramatisch zu bearbeiten. 1605 nämlich veröffentlichte Charles Bauter seine beiden Tragödien «*La Rodomontade*» und «*La mort de Rodomont*».[1]) Irrtümlicherweise findet sich bei einigen Autoren die Jahreszahl 1603.[2]) Über den Verfasser wissen wir kaum mehr, als daß er von 1580—1630 lebte und ein Pariser war.[3]) Aus dem Datum seiner Geburt geht hervor, daß die beiden Tragödien Jugendarbeiten waren, und wir werden sehen, wie ihnen alle die Fehler und Schwächen solcher Jugendsünden anhängen.

Brad. die Urquelle des romantischen Dramas sei, ist mit Vorsicht aufzunehmen. Jedenfalls wirken noch eine Reihe anderer Faktoren mit zur Entstehung des «drame romantique».

[1]) *Das benützte Exemplar befindet sich in der Bibl. Nat. von Paris (YS 6680) und trägt den Titel: «La Rodomontade. Mort de Roger. Tragedies et Amours de Catherine. A Monsieur le Lieutenant Civil. Paris. MDCV». Darunter ist bemerkt: «De Meliglosse, Clarus vates orbis», worauf noch ein Vierzeiler folgt:*

> *«Je chante Rodomont, ses fureurs, ses boutades,*
> *Et comme un grand Roger l'esclava sous les fers*
> *Des Parques vaillamment, et comme les enfers*
> *Tremblerent de fraieur par ses Rodomontades.»*

Den Tragödien selbst gehen dreizehn Sonette voraus, die dem Verfasser desselben die Unsterblichkeit versprechen; unter den Sonetten befindet sich ein lateinisches, das sein Bruder gedichtet und mit der Unterschrift: J. B. Par.[isien] versehen hat. Daraus und aus dem Anagramm Meliglosse sowie aus dem Clarus vates orbis [= Carolus Basterius] fand man seinen wahren Namen Charles Bauter oder Bautier.

[2]) Léris, *Dict. port., S. 387;* Mouhy, *Abrégé, Bd. II, 23;* Maupoint *Hist., S. 273.*

[3]) Goujet, *Bibl. fr., Bd. XV, 104—108. Weitere Einzelheiten bieten noch:* Parfaict, *Hist., Bd. IV, 38;* Beauchamps, *Rech. 2. T., S. 73;* Mouhy, *Tabl., 204 u. Abr., Bd. I, 419;* Michaud, *Biogr. univ., Bd. III, 317 (am ausführlichsten);* Didot, *Nouv. B. g., Bd. IV, 836;* Vapereau, *Dict. univ., S. 213; Gr. Enc., Bd. V, 910.*

Über die Quellen der beiden Stücke finden sich bei allen von uns zu Rate gezogenen Forschern irrtümliche Angaben. Parfaict's *Histoire du Th. fr.* erwähnt für das erste der beiden Stücke keine Quelle, das zweite «*La mort de Roger*» nennt er «*une grossière traduction*» de l'Arioste[1]; er scheint also nicht zu wissen, daß der jugendliche Roger am Schlusse des *Orl. fur.* heil und gesund aus dem Kampfe mit Rodomont hervorgeht. Beauchamps bezeichnet das zweite Stück als eine „Nachahmung aus Ariost", während er vom ersten behauptet, es sei aus Ariost genommen (*prise de l'Arioste*).[2] Andere Literarhistoriker geben als Quellen beider Stücke den «*Roland furieux*» an.[3]

Von dem zweiten Stücke erwähnten wir bereits, daß es nicht aus dem *Orl. fur.* entnommen sein kann, da das Epos mit der Heirat, keineswegs aber mit dem Tode Rogers endet.

Das erste Stück dagegen geht nur teilweise auf das Epos Ariost's zurück, nämlich bis zur zweiten Szene des dritten Aktes (inklusive), von wo an uns Bauter Rodomont's Heldentaten in der Unterwelt vorführt.

Der Inhalt des dem *Orl. fur.* entlehnten Teiles ist folgender. Akt I: Umgeben von seinen getreuen Roland, Regnaut, Olivier, Roger, Aymon, Marphise, Bradamante und Leon, rühmt Karl der Große die Tapferkeit seiner Paladine, die Paris von den Sarazenen befreit, und die ganze Welt mit ihrem Ruhm erfüllt haben. Nur das Schicksal Bradamante's macht ihm einige Sorgen; wohl weiß er, daß sie den Roger herzlich liebt, aber er hofft, daß sie ihn doch allmählich vergessen und dem Leon, der sie im Zweikampf soeben besiegt hat, die Hand zum ewigen Bunde reichen werde,

> «*Ainsi que le crayon tracé premierement*
> *Sur la toile s'efface apres fort aisement*

---

[1] *Bd. IV, 77; ebenso* Goujet, *Bibl. XV, 104.*

[2] *Rech., 2. Teil, S. 73; ebenso* Vapereau, *Dict., S. 213.*

[3] La Vall., *Bibl. I, 365;* Mouhy, *Tabl., S. 204;* Maupoint, *Bibl., S. 272. — In* Michaud's *Biogr. univ. Bd. IV, 853 wird am Ende des Artikels auf* Moréri, *Dict. hist., hingewiesen, doch fanden wir dort Bauter nicht verzeichnet.*

Par une autre couleur, ainsi l'amour premiere
D'une fille souvent se change en la derniere.»

Aymon dagegen ist voller Freude über den Ausgang des Kampfes und er gerät in maßlose Wut, als Roland, Marphise und sein eigener Sohn Regnaut gegen eine Heirat zwischen Leon und Bradamante sich erklären, da diese bereits mit Roger verlobt sei. Von seinem Vater bekommt Regnaut die härtesten Schmähungen zu hören:

«*Voicy mon impudent qui sans cesse gromelle, . . .*
Qui te fait si hardy de paroistre à mes yeux, . . .
Si j'empoigne un baston, je te feray plus sage
Respecter cest endroit, et changer de langage.»

Der Kaiser ist auf Seite des alten Aymon, während die übrigen Regnaut's Partei ergreifen und den rücksichtslosen Ehrgeiz des Vaters scharf tadeln. Schon will der jähzornige Alte zum Schwerte greifen, als Roger und Leon erscheinen: so wird durch die Erzählung des Griechenfürsten vom wirklichen Sieger ein glückliches Ende des Streites herbeigeführt. Aymon fügt sich sofort, ohne jede Motivierung, in die neue Situation und nimmt Roger mit Vergnügen als Schwiegersohn an. Karl, der kurz vorher erklärt hat, er kenne Roger kaum, überhäuft ihn nun mit Lobreden, so daß dieser gerührt dankt und dem Kaiser seine Dienste anbietet. Leon tröstet sich augenscheinlich schnell über seinen Verlust, denn nun will er Doralice, von der wir jedoch weiter nichts hören, zur Frau nehmen. Gerne gewährt ihm der Kaiser die Einwilligung dazu.

Akt II: Rodomont zählt die Heldentaten auf, die er vor Paris vollführt hat, erklärt, daß selbst Pluto in der Unterwelt sich ängstige, es möchte die Erde unter seinen wuchtigen Tritten zusammenstürzen. Trotz alledem aber muß er sich schämen, da ihn vor nicht gar langer Zeit Bradamante aus dem Sattel geworfen hat; seine Ehre wieder herzustellen, ist er nun gekommen; als er aber von seinem begleitenden Schildknappen vernimmt, daß auch der von seinem heidnischen Glauben abgefallene Roger anwesend sei, beschließt er vorerst, diesem die Schärfe seines Schwertes fühlen zu lassen.

In der nächsten Szene bittet Aymon seinen neuen Schwiegersohn um Verzeihung, daß er ihm früher so feindlich gesinnt gewesen sei, was Roger ihm gerne vergessen will. Die dritte Szene zeigt uns die Hochzeitsgäste, die unter den Klängen der Musik sich an die festliche Tafel setzen, ehe das große Turnier seinen Anfang nimmt. Wir hören, wie Olivier seinen Freund Roland wegen seiner tollen Liebe zu Angelica verspottet:

... «le regard d'Angelique,
Cousin, comme je crois, le courage vous picque
Non l'honneur de Roger»,

worauf Roland erwidert:

... «Oliver j'ay franchy
Heureusement ce saut et je vis affranchy
De ses cruelles lois, cognoissant sa malice
Et le hautain refus de mon humble service.»

Karl verkündet nunmehr das Festprogramm für die nächsten acht Tage, und eröffnet das Hochzeitsmahl, während Chöre lyrische Weisen zu Ehren der Venus und anderer Gottheiten anstimmen. Da tritt plötzlich Rodomont herein und fordert unter schrecklichen Drohungen nicht nur den abtrünnigen Bräutigam Bradamante's zum Kampfe heraus, sondern alle die Ritter der Tafelrunde. Doch flößt er diesen nicht den geringsten Schrecken ein, vielmehr verspottet ihn Roland wegen seiner Niederlage durch den Arm Bradamante's und Roger macht sich sofort zum Zweikampf fertig, ohne sich von den Befürchtungen seiner Braut abhalten zu lassen.

Akt III: Als Roger nicht sofort auf dem Kampfplatze erscheint, bezichtigt ihn der prahlerische Rodomont der Schwäche und der Furcht, da es doch ehrenvoll für ihn sein müße, von Rodomont's Hand zu fallen. Endlich findet sich jener am Platze ein (2. Sz.), begleitet von den Hochzeitsgästen und der weinenden Braut, die er vergebens zu trösten sucht. Ehe die beiden Gegner aufeinander losstürzen, schleudern sie sich, nach Art der Helden vor Ilion, Drohungen und Schimpfworte ins Gesicht. Der Kampf dauert nicht lange; Rodomont's Rüstung wird durchbohrt,

sein Degen bricht entzwei, er stürzt sich ohne Waffe auf den Gegner, der ihm jedoch den Todesstoß versetzt; so stirbt er mit den Worten:

«Je renie Mahon, j'enrage, je despite.»

Mit dieser Szene endet bei Ariost der 46. und letzte Gesang seines Epos. Für den folgenden Teil ist Chapuys' *Roland furieux*, die Quelle, die keiner der oben genannten Forscher zu kennen scheint, und die sich am Ende der Chapuys'schen Übersetzung des *Rol. fur.* von Ariost befindet, ohne durch eine besondere Angabe von dieser getrennt zu sein.[1])

Über das Verhältnis des ersten Teiles zum *Orl. fur.* ist folgendes zu bemerken:

Der erste Akt des Stückes zeigt einige Ahnlichkeit mit Garnier's Bradamante, besonders die Rede Karl's des Großen bewegt sich großenteils in demselben Ideengeleise. Ch. Bauter kannte ohne Zweifel die Tragikomödie; eine Stelle derselben entnimmt er sogar nahezu wörtlich dem Stücke Garnier's [2]); außerdem deutet eines der erwähnten Sonette [3]) darauf hin, daß man ihn bei Lebzeiten schon für einen Nachahmer des Dichters der Bradamante hielt. Bauter setzt mit seiner Handlung da ein, wo Garnier die Lösung des dramatischen Knotens herbeiführt (Akt V, 4), nur daß bei diesem die

---

[1]) G. Chapuys, *Roland furieux, contenant la mort de Roger ... mise d'italien de J. B. Pescatore. Lyon. 1553. 8°.*

[2]) *Garnier, Brad., Akt IV, 2, v. 1151:*

«Ainsi pour vous, taureaux, vous n'escorchez la plaine,
Ainsi pour vous, moutons, vous ne portez la laine,
Ainsi, mousches, pour vous aux champs vous ne ruchez,
Ainsi pour vous, oiseaux, aux bois vous ne nichez».

Vgl. damit Bauter, La Rod. (I. Akt):

«Ainsi mouches pour vous ne sont pas vos ruchées,
Ainsi oyseaux pour vous ne sont point vos nichées,
Ainsi moutons pour vous la laine ne portez
Ainsi taureaux pour vous la terre n'escartez.»

[3]) *Die letzten Verse desselben lauten:*

«S'il est ainsi tu as, comme je crois,
L'âme, l'esprit, d'Euripide Gregeois
Ou de Garnier l'esprit dans toy reposé.»

Szene mit der Enthüllung Leon's beginnt [1]), während bei Bauter dies erst in der Mitte des ersten Aktes geschieht, als Aymon noch im heftigen Streite mit Roland, Marphise und Regnaut liegt. Der Verfasser der Rodomontade hält sich hier jedoch mehr an Ariost; er führt Roland und Olivier redend ein, wie es dieser tut (C. XLIV, st. 60), läßt, wie der italienische Dichter, (C. XLV, st. 104), Bradamante an dem Streite Aymon's mit seinen Widersachern teilnehmen, wogegen sie bei Garnier nicht anwesend ist (Akt IV, 5). Wie bei Ariost (C. XLVI, st. 64), so bittet Aymon in der Rodomontade seinen Schwiegersohn Roger um Verzeihung wegen seines früheren Verhaltens [2]); bei Garnier ist die Stelle ausgelassen.[3]) Dagegen ahmt er den letzteren darin nach, daß er Bradamante am Ende des Streites auf der Bühne erscheinen läßt, während sie bei Ariost in ihrer Kemmenate bleibt, und daß er Leon mit Doralice sich vermählen läßt (bei Garnier mit Leonore).

Vom 2. Akte an hat Bauter kein anderes Vorbild mehr als den *Orl. fur.*[4]) Rodomont's erstes Auftreten [5]) ist eigene Zutat des dramatischen Dichters, wobei er sich allerdings auf die beiden Stanzen 102 u. 103 des 46. Gesanges stützt; eigene Erfindung des französischen Tragikers ist auch die Schilderung des Hochzeitsmahles [6]), die Einführung von Chören [7]), augenscheinlich eine Nachahmung der klassischen Tragödie, endlich die Worte Karl's und das Gespräch zwischen Olivier und Roland vor dem zweiten Auftreten Rodomont's.[8])

---

[1]) *Akt V, 4, V. 1630:*
«Voicy le Chevalier d'incroyable vertu» etc.

[2]) *Akt I, Sz. 3.*

[3]) *Vgl. Akt V, Sz. 7.*

[4]) *Orl. f., C. XLVI, st. 101—140.*

[5]) *Im Epos erscheint Rodomont am letzten, d. h. neunten Tage der Hochzeitsfestlichkeiten (C. XLVI, st. 74 u. 101), bei Bauter kommt Rodomont zwei Tage vor der Hochzeit an (Akt II, 1).*

[6]) *Vgl. Orl. fur., C. XLVI, st. 73, 74 und 75, wo nur ein paar Verse dasselbe schildern. — Ariost gibt dagegen eine lange Beschreibung eines von Melisse gewirkten Teppichs (ibd., st. 76—101).*

[7]) *Die Verse des Chores werden hier gesungen («Chœur des Musiciens»).*

[8]) *Karl setzt in einer langen Rede das Programm für die Festlich-*

Auch Rodomont's Aufschneidereien bei diesem letzten Auftreten finden sich nicht bei Ariost, der dem Helden nur wenige Worte bei dieser Gelegenheit in den Mund legt.[1]) Dagegen ist der rührende Abschied Roger's von seiner geliebten Braut ganz nach der Quelle geschildert und ist als der schönste Teil des Stückes anzusehen. Wie besorgt frägt Roger nicht seine Braut, warum sie denn so furchtsam sei:

«Et qu'est cecy, mon cœur, ma chere Bradamante,
Je vous vois toute pasle et craintifve et tremblante?»
(Akt III, 2).

Und wie rührend ist deren Antwort:

«Puis je avoir du plaisir vous voyant à mes yeux
Marteller et blesser par cet audacieux?
Non, non, autant de coups qui toucheront vos armes,
Me seront tout autant de fleches et d'alarmes,
Qui viendront m'assaillir . . .» (ibd.)

Der Zweikampf der beiden Helden mußte natürlich im Drama anders dargestellt sein, als im Epos; hier[2]) wird Rodomont am Schenkel verwundet, so daß er zu Boden sinkt, worauf sich Roger auf ihn stürzt und ihm nach kurzem Ringen den Todesstoß versetzt. In der Tragödie bricht Rodomont's Degen entzwei, und Roger tötet mit Leichtigkeit den waffenlosen Gegner. Das Gespräch, das während des Kampfes zwischen Roger und Rodomont geführt wird, ebenso die Beglückwünschung des Siegers durch die Zuschauer und die Anordnung Karl's, daß die Leiche des Rodomont den Raben zum Fraße vorgeworfen werde, sind Zutaten Bauter's. Bei Ariost flieht bekanntlich die Seele Rodomont's aus dem Leibe und eilt hinab in das düstere Reich der Unterwelt:

«Alle squallide ripe d'Acheronte,
Sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,

---

keiten fest und fordert die Ritter zur eifrigen Teilnahme an den Turnieren auf. Olivier's und Roland's Gespräch ist bereits erwähnt worden.

[1]) *Orl. f., C. XLVI, 105 u. 106. Nur der vorletzte Vers von st. 106 enthält eine gewisse Prahlerei:*

«Se non basta uno, e quattro e sei n'accetto.»

[2]) *Orl. fur., C. XLVI, st. 130 ff.*

Bestemmiando fuggì l'Alma sdegnosa,
Che fu sì altiera al Mondo e sì orgogliosa.[1]»

Von den Veränderungen, die in der Rodomontade an einzelnen Charakteren gemacht wurden, heben wir besonders diejenigen hervor, welche an dem Charakter der Hauptperson, an Rodomont, zu bemerken sind. Ariost charakterisiert, wie soeben bemerkt wurde, seinen Helden:

«*Che (l'Alma sdegnosa) fu sì altera al Mondo e sì orgogliosa.*»

Stolz und hochmütig ist er auch bei Bauter, aber dieser stolze Hochmut wird zum Spott durch die ungeheuerlichen Aufschneidereien, die sich nahezu in jedem Gedanken finden, den er ausspricht. Führen wir einige seiner „Rodomontaden" an. Von seinen Heldentaten bei der Belagerung von Paris erzählt er u. a. folgendes:

«*Quand je frappois du pied, le carreau offensé,*
Sur lequel je frappois estoit tout embrazé
Le feu de ce carreau croissoit en telle sorte
De carreaux en carreaux, que soudain une porte
Se trouvoit embrasée, et ses rameaux ardans
Alloyent de coup sur coup tellement s'estendans
Dedans ceste maison qu'aussi tost sa voisine
Arse m'estoit apres sa voisine en ruine.» (Akt II, 1.)

Pluto zittert in seinem Reiche, wenn des Helden Tritt auf der Erde erdröhnt, Nereus beschwichtigt die Wogen auf Rodomont's Befehl. Bei Ariost will dieser mit vier oder sechs Rittern den Kampf aufnehmen[2], bei Bauter fordert er alle Anwesenden in die Schranken (II, 3):

«*Un de tes palladins n'estre pas suffizant*
Pour s'attaquer à moy, qu'ils viennent tous ensemble.»

Als er bereits den tödlichen Streich empfangen hat, ruft er noch prahlend und drohend seinem Sieger zu:

«. . . *Ah je suis assez fort*
Pour ores te dompter et te donner la mort!»
(Akt III, 2)

---

[1]) *Letzte Stanze des Epos.*
[2]) *Orl. fur., C. XLVI, st. 106.*

Wie kommt Bauter zu dieser fundamentalen Veränderung eines bei Ariost ganz ernst zu nehmenden Charakters? Zwei Möglichkeiten einer Erklärung sind vorhanden. Dem Dichter konnte die Gestalt Aymon's in Garnier's Bradamante vorgeschwebt haben, die ja ganz lebhaft an Rodomont erinnert, oder — und das ist das Wahrscheinlichere — Bauter dachte an den «*miles gloriosus*» der französischen und der italienischen Komödie.[1]) Dort fand er nicht nur einen derartigen Charakter fertig geschaffen vor, sondern er fand sogar schon einen Rodomont in der französischen Komödie, der mit denselben Eigenschaften ausgestattet war, wie er ihn dann in seiner *Rodomontade* schuf.[2]) Natürlich wollte Bauter mit seinem Rodomont nicht einen Lustspielhelden, sondern eine echt tragische Bühnengestalt schaffen.

Neben dieser Hauptperson des Stückes treten die übrigen Rollen nur wenig hervor. Auch fehlt ihnen jede psychologische Grundlage; so will Aymon zuerst nur Leon, den Thronfolger des byzantinischen Reiches, zum Schwiegersohn, nimmt aber dann mit Roger ebensogut vorlieb, ohne daß dieser, wie bei Garnier, die Königskrone von Bulgarien erhalten hat; die Sinnesänderung Aymon's ist also nicht motiviert. Leon's plötzliche Verlobung mit Doralice ist ebensowenig begründet.

Nur Roland's Charakter weist eine Eigentümlichkeit auf, die wir bei Ariost an dieser Stelle nicht bemerken. Olivier neckt ihn wegen seiner Liebe zu Angelica, indem er seines Freundes brennende Begierde, im Turniere aufzutreten, dahin auslegt, daß dieser dort von Angelika gesehen zu werden wünsche. Roland entgegnet ihm aber, seine törichte Liebe zu dieser spröden Schönen sei längst schon gestorben. Später (Akt II, 3) heißt es, daß Thetis ihn unverwundbar gemacht habe. Diese beiden neu hinzugefügten Bemerkungen über Roland wären sicherlich besser weggeblieben, da sie uns diese bei Ariost so menschlich sympathische Figur etwas entfremden, und unnatürlich erscheinen lassen.

---

[1]) S. Fest, *Der mil. glor., S. 58ff., wo diese Gestalt in einer Reihe von Komödien des 16. Jahrh. nachgewiesen wird.*

[2]) *In* Remy Belleau's *Reconnue findet sich der Cap. Rodomont; s. darüber* Fest, *l. c., S. 34ff.*

Bradamante und Roger, das glückliche Brautpaar, sind entschieden am besten gezeichnet, doch treten sie nur in der rührenden Abschiedsszene hervor, auch ist nicht eine Spur psychologischer Entwicklung in ihrer Liebe vorhanden, die uns die beiden Gestalten interessant machen könnte.

Wörtliche Entlehnungen, wie sie bei Garnier's Tragikomödie zu finden sind, haben wir hier nicht entdeckt; die bereits zitierten zwei Gleichnisse sind die einzigen in der Rodomontade.

Fassen wir die vorstehende Untersuchung kurz zusammen, so müssen wir sagen, daß das Stück, soweit es seinen Stoff Ariost's Epos entlehnte, wohl eine lebendige Handlung aufzuweisen hat, daß ihm dagegen jede psychologische Entwicklung sowohl im Aufbau der Handlung wie in der Zeichnung der Charaktere fehlt. Da der Eindruck, den die Rodomontade macht, ein durchaus komischer ist, verdient sie überhaupt nicht den Namen Tragödie. Eher wäre man versucht, sie für die Parodie einiger der Ariost'schen Heldengestalten anzusehen.

Nur wenige Forscher haben sich mit diesem Stücke beschäftigt. Die Brüder Parfaict tadeln vor allem die Rodomontade.[1]) Goujet nennt *La Rodomontade* und *La mort de Roger* Stücke, welche die Aufmerksamkeit des Lesers nur in geringem Maße verdienten.[2]) Nach Mouhy ist die erstgenannte *«une tragédie on ne peut pas plus foible»*.[3]) Bei Michaud endlich heißt es von Ch. Bauter: *«Il prend le nom de Méliglosse — c'est à dire langue de miel, qui ne lui convenait guère; car sa versification est très dure.»*[4]) Wir können den absprechenden Urteilen, welche wir soeben angeführt haben, nur beistimmen.

Trotz ihrer Minderwertigkeit erlebte die *Rodomontade* mehrere Auflagen. Bereits 1613[5]) erschien die zweite zu

---

[1]) *Hist. d. Th. fr., Bd. IV, 75.*
[2]) *Bibl., Bd. XV, 104.*
[3]) *Tablettes, S. 204.*
[4]) *Biogr. univ., Bd. III, 317.*
[5]) Léris, *Dict., S. 387: «fort rare et peu connue». Dasselbe sagt*

Rouen, welche nach Brunet einige Veränderung aufweist und von der nur mehr wenige Exemplare existieren; zwei weitere Auflagen erschienen 1619 und 1620 zu Troyes.[1])

Das nächste Stück, welches uns beschäftigt, ist die *Bradamante* La Calprenède's, welche 1637, also ein Jahr nach Corneille's „Cid", im Drucke erschien [2]), nicht 1636, wie Goujet fälschlicherweise angibt. [3]) La Calprenède ist eigentlich nur als Romanschriftsteller in der Literatur bekannt, doch ist seine Tätigkeit als Dramatiker nahezu ebenso umfangreich.

Geboren in der Gascogne, trat er frühzeitig in ein Pariser Garderegiment ein mit dem Manuskript des Mithridate in der Tasche, welcher im nämlichen Jahre wie die Bradamante gedruckt und aufgeführt wurde. Auf diese beiden Stücke folgen

---

Mouhy, *Abr., Bd. I, 419*; *Anecd. dram., Bd. II, 141*; Brunet, *Man. du Libr., Bd. III, 1590.*

[1]) Parfaict, *Hist., Bd. IV, 38;* La Vallière, *Bibl. d. Th. fr., Bd. I, 365;* Beauchamps, *Rech., 2. Teil, S. 73;* Brunet, *Man., Bd. III, 1590.*

[2]) *Wie beliebt die Fortsetzungen des Orl. fur., in denen die Schicksale der Ariost'schen Helden meist in grotesker Weise weiter erzählt werden, in Frankreich waren, beweist der Umstand, daß noch zwei Tragödien diesen Stoff behandeln. Wir haben aus dem Jahre 1625 «La mort de Roger» und «La mort de Bradamante, tragédies tirées de la suite de l'Arioste»* (*s.* Parf., *Hist., Bd. IV, 77;* Beauchamps, *Rech., 2. Teil, S. 97;* La Vallière, *Bibl., Bd. I, 365*: Léris, *Dict., S. 88*). *Beide Stücke erschienen in der Sammlung «Le Théâtre françois», Paris, G. Loyson, 1623, bzw. 1625. 8°. Von der «Mort de Bradamante» erschien übrigens, nach* Parfaict, *Hist.* (*ibd.*), *bereits 1622 eine Sonderausgabe* (*s. auch* Léris, *Dict., S. 88*).

[3]) *Bibl. fr. XVIII, 226, ebenso* Léris (*Dict. 88*)*;* Lucas, *Hist., Bd. III, 280. — Das Datum 1637 geben an:* Beauchamps (*Rech., 2. Teil, S. 171*)*;* Parfaict (*Hist., Bd. V, 217*)*;* Mouhy (*Tabl. I, 30*; *Abr., Bd. I, 70*)*;* Nicéron (*Mem., Bd. XXXVII, 235 u. 243*)*;* La Porte et Chamfort (*Dict., Bd. III, 562*)*;* Michaud (*Biogr. univ., Bd. IV, 428*)*;* Didot (*Biogr. gén., Bd. XXVIII, 447*)*;* Vapereau (*Dict. univ., S. 1151*)*; La Grande Encycl., Bd. XXI, 705, woselbst Ausführlicheres über sein Leben nachzulesen ist. Auch sei hier noch auf* Körting (*Gesch. d. frz. Romans, I. 245*) *hingewiesen, der aus den oft höchst dramatisch geschriebenen Romanen schließt, daß La Calpr.'s Dramen „relativ wertvoll" seien.*

noch sieben weitere, meist historischen Inhalts, welche sich bei Beauchamps verzeichnet finden.[1])

Folgendes ist kurz der Inhalt der *Bradamante.*[2])

Akt I: Roger wird von Leon gebeten, den Zweikampf mit Bradamante für ihn und in seiner Rüstung auszufechten; vergebens sträubt sich der unglückliche Held dagegen, doch die Bitten des Griechen sind so eindringlich, die Dankesschuld dünkt Roger so groß, daß er schließlich zusagt, nicht ohne seine eigene Tapferkeit zu verwünschen, die ihm ein so verhängnisvolles Geschenk geworden sei. Bradamante, welche ihren geliebten Roger weit in der Ferne glaubt, wünscht seine Ankunft dringend herbei, um sie aus der drohenden Gefahr zu befreien, im Kampfe gegen den Griechenjüngling zu unterliegen. Denn die Stunde des Kampfes ist bereits nahe, und Karl läßt sich trotz der Bitten Marphise's und Leon's, welch' letzterer aus aufrichtiger Liebe zu Bradamante vom Kampfe zurückschreckt, nicht bewegen, im letzten Augenblick den Zweikampf zu verbieten. Der Akt schließt mit einem Dialoge zwischen Aymon und Marphise, in dessen Verlaufe der Vater Bradamante's das kühne Amazonenmädchen wegen ihrer Parteinahme für Roger mit scharfen Worten tadelt.

Akt II: Zwei Monologe eröffnen diesen Akt; in dem einen sucht Leon seinen Betrug, Roger an seiner Statt in den Kampf zu schicken, zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß seine Liebe zur Gegnerin während desselben ihn verwirren möchte; in dem anderen Monologe überlegt Roger vergeblich, wie er seiner ihn nicht kennenden Geliebten im Kampfe gegenübertreten solle; die Bradamante besiegen, heißt für ihn, sie verlieren, sich von ihr besiegen lassen, ist gleichbedeutend mit Treubruch an dem Freunde. Nachdem Aymon noch einmal den Versuch gemacht hat, seine Tochter vom Kampfe abzuhalten und Leon's Hand ohne Kampfesbedingung anzunehmen, beginnt der Zweikampf; lange hält

---

[1]) *Recherches, 2. Teil, S. 125ff.*

[2]) *Benütztes Exemplar: La Bradamante, Tragicomedie, A Paris, 1637. 4°. Das Priv. ist ausgestellt am 7. Febr. 1637, während das des Mithridate bereits das Datum des 30. Sept. 1636 trägt.*

sich Roger in der Verteidigung; als aber Bradamante einen Augenblick zurückweicht, drängt er ihr nach, entreißt ihr den Degen, so daß sie sich für besiegt erklären muß.

Akt III: Während Bradamante trostlos über ihre Niederlage ist und sich weder von ihrem Bruder Renaud noch von ihrer Freundin Marphise freudig stimmen läßt, wird auch Roger seines Sieges nicht einen Augenblick froh, sondern klagt laut das Schicksal an. Schon will Karl dem Griechenfürsten, der ja als Sieger gilt, den köstlichen Preis, die Hand Bradamante's, zuerkennen, als Renaud und Marphise, zum größten Ärger des alten Aymon, den königlichen Richter bewegen, Leon nur dann den Preis zu gewähren, wenn er noch mit Roger, dem heimlichen Verlobten Bradamante's, kämpfe.

Akt IV: Leon, der feige Orientale, welcher auch diesmal nicht in die Schranken des Kampfplatzes zu treten wagt, sucht seinen Helfer auf; er findet ihn in tiefster Traurigkeit, deren Grund zu erfahren ihm auch gelingt. Nun will Leon zeigen, daß auch er edel sein kann und verzichtet auf weitere Bewerbung um die schöne Tochter Aymon's.

Akt V: Beide gehen nun an den Hof, an welchem man schon glaubt, der Grieche habe die Flucht ergriffen. Sie enthüllen nun, wer der eigentliche Sieger im Kampfe gewesen ist; da gleichzeitig bulgarische Gesandte dem Roger, der ihr Volk so ritterlich in der Schlacht von Novengardes unterstützt hatte, die königliche Krone anbieten, steht einer endgültigen Verlobung der beiden Liebenden auch von Seite des ehrgeizigen Aymon kein Hindernis mehr im Wege.

Der Gang der Handlung ist nahezu ganz derselbe wie bei Ariost. Die wenigen Punkte, in denen er von seiner Quelle abweicht, sind folgende: Der französische Dichter drängt die ganze Handlung in den Zeitraum eines Tages zusammen, um die Einheit der Zeit zu retten, während bei Ariost, wie wir früher gesehen haben, eine viel längere Zeit angegeben ist. Auch die Beobachtung der Ortseinheit zwingt den dramatischen Dichter, vom Epos abzuweichen, wo verschiedene Schauplätze (Leon's Heimat, Bradamante's Wohnung, die Kaiserpfalz, die Wildnis etc.) anzunehmen sind. Von den

Personen, die im *Orl. fur.* auftreten, vermissen wir bei La Calprenède Aymon's Frau, Beatrix, wogegen La Calprenède eine neue Rolle in Zenon, dem „Freunde“ (Vertrauten!) Leon's, schafft.

Ferner ließ der französische Dichter mit richtigem Gefühle die Zauberin Melisse aus seiner Tragödie fort, indem er Leon nicht durch die Führung Melisse's, sondern auf eigenen Antrieb den Ort besuchen läßt, wo Roger sich aufhält:

«Je me sens inspiré de visiter ce bois»
(Akt IV, Sz. 3, S. 85).

Endlich erscheint bei La Calprenède in der Schlußszene die glückliche Bradamante auf der Bühne, während sie bei Ariost in der stillen Kammer Freudentränen vergießt (*Orl. fur.*, C. XLVI, st. 65).

Was die Charaktere der einzelnen Personen betrifft, so leiden sie an demselben Fehler, wie die Garnier's; sie sprechen zu viel, und handeln zu wenig; entweder sind sie ohne jede Entwicklung, oder, wenn sie ihren Sinn ändern, gibt der Dichter kein hinreichendes Motiv an (z. B. im Falle Leon's); während Garnier's Helden immer noch eine gewisse Rauheit und unbeholfene Naivität an sich haben, fehlt den Gestalten im Stücke La Calprenède's auch diese, bei Ariost so scharf hervortretende Eigenschaft. Roger und Leon denken zu viel, sprechen zu viel in Antithesen, als hätten sie die Logik des Aristoteles im Kopfe. Man merkt, daß der Verfasser des Stückes den *Cid* kannte, wo ähnliche innere Konflikte auf der Bühne analysiert werden. La Calprenède scheint überhaupt nicht die Absicht gehabt zu haben, einigermaßen historisch getreue Charaktere zu schaffen, sondern er wollte ein ganz modernes Stück schreiben mit Franzosen des 17. Jahrhunderts auf der Bühne. Darum macht er Kaiser Karl zum „König“. Roger ist bei ihm das Vorbild eines galanten Hofmannes; gleich bei seinem ersten Auftreten am Hofe sagt er dem Könige und seinem Gefolge die plattesten Schmeicheleien (Akt I, Sz. 6, S. 24). Die *Bradamante* La Calprenède's ergeht sich in herben Vorwürfen gegen ihren Geliebten den sie wiederholt des Treubruchs beschuldigt;

trotzdem erklärt sie, ihn noch zu lieben; wir sehen in ihr das leidenschaftliche Weib, leidenschaftlich im Zorne und in der Liebe. Vgl. z. B. Akt I, 3, S. 27:

> «*Mon cœur ne retient plus la douleur qui te presse*
> *Il est vray ce perfide a faussé sa promesse,*
> *L'ingrat a violé sa foy.*
> *Il n'a point de regret de t'avoir délaissée,*
> *Et ne se souvient plus de toy*
> *Quoiqu'il vive dans ta pensée.*
> *Quel esprit prevoyant eust recognu la faute*
> *Des serments qu'il me fit d'une amitié si saincte,*
> *Et de tant de fidélité?*
> *Que j'eusse creu faillir contre mon grand courage,*
> *De soupçonner de lâcheté,*
> *Ses discours et son beau visage.*»

In diesem Tone schmäht sie den abwesenden Roger den ganzen ersten Teil des Stückes hindurch. Wieviel edler spricht doch die Bradamante des Ariost von ihrem fernen Geliebten! Zwar fürchtet auch sie dann und wann, er könnte sie vergessen haben, aber gleich fassen wieder Hoffnung und Zuversicht in ihrem Herzen Platz:

> «*Nuovo pensier ch'a questo poi succede,*
> *Le dipinge Ruggier pieno di fede.*»
>
> (C. XLV, st. 29.)

Wie bei Garnier, so hat auch in diesem Stücke der alte Aymon einen Stich ins Derbkomische. So sagt er z. B. in der 3. Szene des 2. Aktes (S. 29) zu seiner eigenen Tochter:

> «*Va, tygresse, va monstre, horreur de la nature,*
> *Veuille le Ciel sur toy venger ta propre injure*
> *Et pour te faire voir son pouvoir absolu,*
> *Te perdre en ce combat, puisque tu l'as voulu.*» [1])

Doch als er seine Tochter am Kampfplatze erscheinen sieht, vergißt er seinen Groll und ruft in gerechtem Vaterstolze aus:

---

[1]) *Vgl. Akt I, 7, S. 19, die Worte, welche er an Marphise richtet, ferner Akt II, 5, S. 32, wo Aymon seinen Sohn Renaud zurechtweist.*

«Cette férocité pleine de tant d'audace,
Qui mesme sous l'armet se remarque en sa face,
Ce port majestueux et doux également
Paroist en mesme temps redoutable et charmant.»

(Akt II, 4, S. 31.)

Im Stile und im sprachlichen Ausdrucke ist das Stück La Calprenède's vollständig unabhängig von seiner stofflichen Quelle; die vielen bei Ariost und bei Garnier vorkommenden Vergleiche sind hier verschwunden bis auf einen, der dem *Orl. fur.* entlehnt zu sein scheint:

«Et le sang qui ruisselle en mille et mille lieux.»

(Akt V, 2, S. 92.)

Vergleiche damit *Orl. fur.* (C. XLIV, st. 87):

«E il sangue, come un rio, corre alla valle.»

Die Frères Parfaict meinen, daß der Verfasser seinen Vorgänger Garnier nachgeahmt habe [1]); es kann das höchstens für die Charakterzeichnung Aymon's gelten; im übrigen schließt er sich, wie wir gesehen haben, ausschließlich an die italienische Quelle an.

Wollen wir ein kurzes Urteil über die Bradamante La Calprenède's fällen, so müssen wir vor allem von einer Vergleichung mit der Bradamante-Episode im ital. Epos absehen; wir dürfen die Ariost'schen Helden nicht mit den höfischen Gestalten La Calprenède's in Zusammenhang bringen. Unter dieser Bedingung aber ist dem Stücke ein gewisser Wert nicht abzusprechen: psychologische Vertiefung einzelner Charaktere, spannender Gang der Handlung und leicht dahinfließende Sprache sind die Hauptvorzüge des Stückes.

Die wenigen Kritiker, welche das Werk erwähnen, scheinen unsere Meinung über dessen Wert nicht zu teilen. So nennen es die Frères Parfaict das schwächste Stück des Dichters in bezug auf den Aufbau, die Versifikation und die Charaktere. [2])

---

[1]) Hist., *Bd. V, 217.*

[2]) *Hist., Bd. V, 217: «De toutes les pièces de M. de la Calprenède, voici la plus faible pour la conduite, et la versification, et nulle noblesse dans la peinture des caractères de ses personnages. On y trouve même des scènes qui frisent les discours des petits bourgeois.»*

Mouhy gibt ihm die Epitheta «*médiocre et mal dialoguée*».[1]) Ähnlich urteilt Pifteau darüber, wenn er sagt: «*Bradamante est une des plus faibles pièces de l'Auteur à tous les points de vue, n'ayant rien de réussi: ni l'intrigue, ni les vers, ni les caractères, ni le ton qui n'est celui d'une comédie bourgeoise.*»[2])

Es scheint, als ob die Bradamante La Calprenède's eine Zeitlang dem bekannten Festarrangeur Ludwig XIV., dem Herzog von Saint-Aignan zugeschrieben worden sei; wenigstens finden sich diesbezügliche Bemerkungen bei Beauchamps[3]) und Goujet;[4]) der Irrtum kam wohl daher, daß La Calprenède's Tragödie anonym erschien und daß Saint-Aignan, allerdings 27 Jahre später (1664), eine *Bradamante ridicule* schrieb, die jedoch nicht gedruckt wurde.

Zu den Stücken, welche ebenfalls die Bradamante-Episode behandeln, gehören auch «*Les amours d'Angelique et de Medor*» von Gabriel Gilbert[5]), obwohl der Titel eher eine Nachahmung der später zu besprechenden Roland-Episode vermuten ließe. Das Stück erschien im Drucke 1664.[6]) In der

---

[1]) *Tablettes, Bd. I, 30.*

[2]) *Hist., S. 139.* Pifteau's *Urteil scheint ein Plagiat der Br. Parfaict zu sein.*

[3]) *Rech., 2. Teil, S. 153: «Cette pièce, suivant M. d. C., est douteuse entre lui et le duc de Saint-Aignan.»*

[4]) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 226: «L'Abbé de Marolles, dans son Dénombrement d'Auteurs, attribue à Fr. de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, une pièce de Théâtre intitulée Bradamante, et M. l'Abbé d'Olivet dit qu'il y eut en effet une Tragi-Comédie sous ce titre, imprimée sans nom d'Auteur en 1637. Les Écrivains de l'Hist. du Th. fr. (Parfaict) ne la nomment point; ils ne parlent que de la Tragi-Comédie de Bradamante, du Sieur de la Calprenède qui est de 1636.» Die beiden Stücke von 1637 u. 1636 sind identisch, da ja, wie wir bereits bemerkt, La Calprenède's «Bradamante» 1637 erschien.*

[5]) *Das benützte Exemplar (s. Bibliogr.) befindet sich in der Bibl. nat. zu Paris (Y. Th. 806).*

[6]) *Alle von uns zu Rate gezogenen Forscher führen dieses Datum an:* Fr. Parfaict (*Hist. IX, 247*); Beauch. (*Rech., 2. Teil, S. 169*); Léris (*Dict., S. 33*); La Vallière (*Bibl., Bd. III, 17*); Anecd. dram. (*Bd. I, 65*); La Porte et Chamfort (*Dict. I, 87*), *die auch eine kurze Inhaltsangabe des Stückes bringen;* Didot (*Biogr. gen., Bd. XX, 495*); Brunet (*Man., Bd. II, 1591*); Vapereau (*Dict. un., S. 884*); Lucas, *Hist. III, 295. Nur* Mouhy (*Abr. I, 36; II, 170*) *gibt*

Vorrede sagt der Verfasser, daß es sein 16. Drama sei. Von Gilbert wissen wir, daß er der reformierten Kirche angehörte und im Dienste der Königin Christine von Schweden stand; nach Goujet nahm er (vor 1657) einen längeren Aufenthalt in Italien[1]; trotz seiner hohen Stellung als «*Secrétaire des commandements*» bei der Königin Christine und trotz seiner fruchtbaren Schriftstellerei[2]) waren seine Vermögensverhältnisse stets zerrüttet; er starb um 1680 in großer Armut in einem fremden Hause.[3])

Wir wollen nunmehr versuchen, die etwas verwickelte Handlung der «*Amours d'Angelique et de Medor*» in kurzen Zügen zu schildern.

Akt I: Arimand (mit seinem wahren Namen Medor), erzählt seinem Vertrauten, daß er aus Liebe zu Angelika ihres Vaters Reich vor Aufruhr geschützt habe und nunmehr schon seit sechs Monaten am französischen Hofe weile, um stets in ihrer Nähe zu sein. Ein bevorstehendes Turnier, für welches jede der Damen am Hofe einen ihr sympathischen Ritter als Kämpen auszuwählen hat, soll dem verliebten Arimand zeigen, ob seine Geliebte ihm wirklich zugetan ist. Zu diesem Zwecke streut Alidor, der Vertraute Arimand's, das Gerücht aus, Medor sei aus Spanien zurückgekehrt, und wolle sich als Ritter für Angelika anbieten und so, laut Beschluß des Kaisers, deren Hand gewinnen. Da

---

das Datum 1644 an, was zweifellos auf einen Druckfehler zurückzuführen ist.

[1]) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 87.* — G. Hartmann *scheint Goujet's Angaben nicht zu berücksichtigen (s. Hartm., Mérope, S. 15); vgl. Kritik d. Arbeit v.* Stiefel *(ZfSp. 1893, Bd. XV, S. 43 ff.).* — *Auf* Goujet *stützen sich* Haag, *La Fr. prot., Bd. V, 265—267; La Gr. Enc., Bd. XVIII, 930.*

[2]) *Nach* Goujet *(Bibl. fr., Bd. XVIII, 86) ist er der Verfasser von 5 Tragödien, 4 Tragikomödien, 2 Schäferdramen u. 1 Komödie; außerdem schrieb er noch einige lyrische Sachen. Goujet's Angaben können nicht richtig sein, da ja Gilbert seine Tragikomödie Angélique et Médor bereits das 16. Stück nennt.* Beauchamps *behauptet, die anderen Stücke seien unbekannt (Rech. II, 168). Auch* Brunet *(Man., Bd. II, 1591) führt nur die von Goujet erwähnten Stücke an. Demnach scheinen die fehlenden bis jetzt nicht bekannt zu sein.*

[3]) Beauchamps, *Rech. II, 170.*

aber Angelika befürchtet, Medor möchte zu spät erscheinen, bittet sie Arimand, den sie wegen seines opferwilligen Diensteifers heimlich liebt, an Stelle jenes Ritters für sie in die Schranken zu treten.

Akt II: Nachdem Angelika erzählt hat, daß sie Medor Liebe schulde, weil er sie von den verderbbringenden Klauen einer Bärin gerettet habe, erhält sie den Besuch dreier „Freundinnen“, deren Namen uns gut bekannt sind, nämlich von Marphise, Isabelle und Bradamante; dank ihrem weiblichen Scharfsinne entdecken sie bald, daß Angelika eine stille Neigung für den schönen Arimand hegt, die dieser nicht unerwidert läßt und da nun jede von ihnen gleichfalls in Liebe zu dem Jüngling entbrannt ist und den Wunsch hegt, er möchte ihr Kämpfer im Turniere sein, so verleumden sie ihre „Freundin“ in ganz schändlicher Weise und bieten sich gegenseitig deren Verehrer als „Turnierdamen“ an; als Arimand zum Kaiser befohlen wird, fallen die drei Frauen über Angelika her und schleudern ihr die unsinnigsten Verdächtigungen ins Gesicht.

Akt III: Roland, Renaud und Roger versuchen von Arimand zu erfahren, ob er Angelika's Liebe sicher sei und ob er für sie im Turniere kämpfen werde. Da aber ihr Bemühen fruchtlos bleibt, bietet sich jeder von ihnen dem Mädchen als Ritter im Zweikampfe an und erzählt dabei mit den größten Übertreibungen seine Heldentaten, während jeder den Medor, der ja als Verlobter Angelika's gilt, verleumdet.

Akt IV: Nun bringen Marphise, Bradamante und Isabella der Angelika die Nachricht von Medor's Ankunft am Hofe, nicht ohne ihr dabei einige grobe Beleidigungen zu sagen; Angelika ist jedoch keineswegs über diese Nachricht erfreut, da sie bereits Arimand mehr zu lieben glaubt als Medor, und als ersterer, um sie auf die Probe zu stellen, ihr die Mitteilung macht, daß Medor schon seit einem halben Jahre am Hofe weile, da erschrickt sie so sehr, daß Arimand nunmehr der Liebe Angelikas sicher ist.

Akt V: Nachdem Angelika in einigen Stanzen ihr Liebesleid geklagt hat, das eigentlich nur in der Ungewißheit

besteht, ob sie ihr Herz Arimand oder Medor zuwenden soll, will sie durch Melinde, ihre Vertraute, die Gewißheit erlangen, ob Medor zum eben begonnenen Kampfe erschienen sei; man teilt ihr statt dessen mit, daß er im letzten Jahre in ihres Vaters Reiche die Dynastie gerettet und sie in ihrer Abwesenheit auf den Thron erhoben habe. Schon hat sie den Entschluß gefaßt, dorthin zurückzukehren und mit Medor den Thron zu teilen, als Arimand, der eben im Turniere an Stelle Medor's siegreich kämpft, vor seine Geliebte tritt und sich ihr als Medor zu erkennen gibt. Als Beweis, daß er wirklich Medor ist, zeigt er ihr die Schärpe, die sie einst beim Angriff des Bären hat fallen lassen. Angelika bietet ihm als Lohn seiner treuen Liebe Herz und Thron an. Das Stück endet mit einer Lobrede Medor's auf Karl den Großen, welche wohl als eine Verherrlichung Ludwigs XIV. angesehen werden muß:

«Mais allons rendre grâce au Héros des François
Le plus sage mortel et le plus grand des Rois
Qui se fait renommer en paix, aussi qu'en guerre,
Qui vient de partager l'empire de la terre,
Dont la rare vertu brille de toutes parts,
Et mesle avec les Lys l'Aigle en ses étendarts.»
(Akt V. 8, S. 70).[1]

Dieser Gang der Handlung zeigt, wie frei der Dichter seine Quelle benützt hat. Er entlehnt der Bradamante-Episode die Idee des Zweikampfes, der Verkleidung des einen der beiden Kämpfenden, der als Sieger aus dem Turnier hervorgeht und die Hand der Geliebten erhält. Um diese Grundidee des Stückes gruppieren sich Szenen von sekundärer Bedeutung, welche teils auf den *Orl. fur.* zurückgehen, teils eigene Erfindung des französischen Dichters sind. Wenn Angelika sich um den abwesenden Medor härmt, so hat Gilbert offenbar Bradamante's Klagen um den fernen Roger im Auge; ebenso, wenn Karl bei Gilbert bestimmt, daß Angelika denjenigen zum Gatten wählen müsse, der von ihr als Kämpe im Turnier aufgestellt werde, falls er als Sieger aus dem

[1]) *Das Stück ist ohne Verszählung.*

Kampfe hervorgehe. Aber diese Szenen, in welchen die drei Helden Roland, Renaud und Roger, und die drei Frauengestalten Marphise, Isabelle und Bradamante auftreten, sind nicht aus dem italienischen Epos genommen.

Zeugt schon die Art und Weise, wie Gilbert die Handlung seines Stückes ummodelt, von einer großen Unabhängigkeit des Dichters von der ital. Quelle, so tritt diese Freiheit noch mehr hervor, wenn wir uns die Charaktere näher ansehen. Angelika (Bradamante bei Ariost) ist eine vollendete Intrigantin vom Anfang bis zum Schluß der Tragikomödie. Sie kann Medor nicht vergessen, hängt aber auch an Arimand, in dem sie ja nicht im entferntesten den Medor vermutet; sie versucht nicht, diese aufkeimende Liebe zu ihrem Dienstknappen zu unterdrücken, sondern bedauert fast, daß Medor immer noch in ihrer Seele lebendig ist:

«Et si Medor n'estoit le Maistre de mon cœur,
Arimant pourroit seul en estre le vainqueur.»

(Akt II, 1, S. 17).

Als sie dann erfährt, daß Medor am Hofe weilt, jubelt sie nicht laut auf vor Glück, sondern seufzt und denkt, wie herrlich doch Arimand sei, und gesteht es ihm offen:

«Ouy, je trouve dans vous un charme qui m'attire,
Je crains d'en dire trop, et n'en puis assez dire;
Vous partagez mon cœur avec votre rival:
C'est luy seul qui vous nuit, luy seul vous est fatal,
Après ce qu'il a fait, le sort veut que je l'ayme;
Mais m'arrachant à vous je m'arrache à moy mesme
Pour finir mes ennuis et mon cruel tourment;
Que n'estes vous Medor.»

(Akt IV, 4, S. 53.)

Daß am Schlusse des Stückes dieser im letzten Verse geäußerte Wunsch ihr erfüllt wird, steht daher im krassesten Widerspruch zur Gerechtigkeit, während dagegen die Bradamante Ariost's ihr Glück vollauf verdient. Medor (Roger im Orlando) hat mit diesem keine andere Ähnlichkeit, als daß er für seine Geliebte den Zweikampf, allerdings nicht auf Leben und Tod, wagt; ganz unverständlich an Medor ist

uns, daß er sich überhaupt verkleidet, nachdem er sich bereits von Angelika geliebt weiß. Die drei Helden Roland, Renaud, Roger sind vom französischen Dichter frei erfunden [1]; sie sind das Abbild der Mehrzahl jener Hofleute zur Zeit Gilbert's, die ihr Leben in galanten Abenteuern vertändeln. Zuerst werben sie um Angelika; als diese sie zurückweist, nehmen sie mit Bradamante, Isabelle und Marphise vorlieb, die geradezu Karikaturen der entsprechenden Gestalten bei Ariost sind.

Direkte Anklänge an den italienischen Dichter lassen sich nur an zwei Stellen nachweisen, nämlich Akt I, 1:

Après le grand combat dont tu viens de parler,
Des Sarrazins vainqueurs poursuivant la victoire,
J'entre avec les fuyards dans une forest noire,
Je m'égare parmi les pins et les cyprez;
Et seul dans un vallon delicieux et frais,
Je vois une Amazone au bord d'une fontaine
La visière levée et qui prenoit haleine.»

Man vergleiche damit die wundervolle Beschreibung dieser Quelle bei Ariost (C. I, st. 37 und 38).

Die zweite Stelle lautet:

«De ces adroits Guerriers les deux lances rompues
On en voit les éclats voler jusques aux nues,
Et chacun n'en a que le tronçon,
L'un et l'autre pourtant est ferme sur l'arçon.»

(Akt V, 7.)

Das Vorbild hierzu ist im *Orl. fur.* zu finden (C. XLVI, st. 115):

«Le lance all' incontrar parver di gelo,
I tronchi, augelli a salir verso il cielo.»

---

[1]) *Roland's Charakter erinnert auffällig an den typischen miles gloriosus. Vgl. Akt IV, 5, S. 55:*

«Pleust au Ciel qu'il eust fait un si hardi dessein
La peur en me voyant lui glaceroit le sein.»

Ferner Akt V, 7, S. 68:

«Il (= Rol.) murmure, il éclate, il devient furieux,
Et sort en menaçant et la terre et les Cieux.»

Im ganzen betrachtet scheinen uns *Les amours d'Angelique et de Medor* die Übergangsstufe zu den Parodien Ariostischer Gestalten und Episoden zu sein; einen künstlerischen oder ästhetischen Wert können wir dem Stück nicht zusprechen.

Die Brüder Parfaict geben von Gilbert's Werken eine kurze Charakteristik, welche neben den vielen Fehlern zwei Vorzüge hervorhebt, nämlich glückliche Situationen und einen leichten Versbau.[1] Doch können wir ihnen nicht beistimmen, wenn sie behaupten, daß, mit Ausnahme der Namen, Gilbert der Erfinder des Stoffes und der Charaktere sei.[2] Léris nennt die *Amours d'Angélique et de Medor* ein sehr schlechtes Stück[3]; dasselbe Urteil fällt Mouhy[4]: Medor ist nach ihm ein Geck, Angelika eine Preziöse, Roland endlich ein roher Mensch. In der Grande Encyclopédie wird ein Urteil Chapelain's über unseren Dichter zitiert, welches wir hier wieder geben: «*C'est un esprit délicat, duquel on a des odes, de petits poèmes et plusieurs pièces de théâtre pleines de conversation*».[5] Chapelains lobende Charakteristik hält uns nicht ab, unserem Stücke jeden Wert abzuerkennen.

In demselben Jahre, in dem Gilbert's *Angelique et Medor* erschien, wurde im Palais Royal eine *Bradamante ridicule*[6]) aufgeführt, deren Verfasserschaft, wie schon oben erwähnt, dem Herzog von Saint-Aignan zugeschrieben wird. Leider ist das Stück nicht im Drucke erschienen, doch läßt sich aus seinem Titel der Schluß ziehen, daß wir es mit einer Parodie zu tun haben. Da Gilbert's Tragikomödie nahezu eine Parodie

---

[1]) *Hist., Bd. V, 119: «Les pièces que cet auteur donna au théâtre ne sont pas bonnes; mais à travers les défauts elles sont remplies de situations heureuses et, dans toutes, la versification est aisée.»*

[2]) *Hist., Bd. IX, 247: «A l'exception des noms des Acteurs, qui sont dans le Poëme de l'Arioste, M. Gilbert est absolument inventeur de la fable, de la conduite et des caracteres de ses Personnages.»*

[3]) *Dict., S. 26.*

[4]) *Tabl., Bd. I, 20 u. Abr., Bd. I, 36. — M. kopiert wörtlich diese Stelle aus der Gesch. der Brüder* Parfaict.

[5]) *Bd. XVIII, 930.*

[6]) *Erwähnt bei* Beauchamps, *Rech., 2. Teil, S. 153;* Léris, *Dict., S. 88;* Lucas, *Hist., Bd. III, 295, welcher das Stück einem unbekannten Verfasser zuschreibt.*

genannt werden kann, ist es naheliegend anzunehmen, daß eines der beiden Werke das andere veranlaßt oder beeinflußt hat.

Der Versuch, die Bradamanteepisode in ein ernstes Drama umzuarbeiten, wurde auch von Thomas Corneille gemacht.[1]) Seine *Bradamante* wurde 1696 gedruckt[2]), ruhte aber bereits seit mehr denn 15 Jahren als Manuskript unter den Papieren des Dichters.[3]) Nach Reynier erlebte das Stück zwölf Aufführungen.[4]) Da Reynier, der sonst die meisten Dramen Corneille's analysiert und bespricht, für dieses Stück nur ein paar Zeilen vernichtender Kritik hat, wollen wir hier zum erstenmal eine kurze Analyse desselben geben.[5])

Akt I: Leon, der schon lange am Hofe Karl's um Bradamante's Hand geworben hat, will von ihr endlich eine definitive Antwort haben. Doralice, die Vertraute Bradamante's, welche die Bewerbung des Griechenfürsten begünstigt, sucht Roger bei ihrer Herrin zu verdächtigen, weil er sich jetzt, wo alle Welt weiß, daß Leon um Bradamante wirbt, verborgen halte. Obwohl nun diese dem unangenehmen Freier die Bitte abschlägt, ihm ohne vorausgegangenen Kampf die Hand zu reichen, glaubt Roger's Schwester Marphise dennoch, daß Bradamante im

---

[1]) *Eine äußerst reichhaltige Biographie des Dichters findet sich in* Reynier's *Th. Corneille* (*S. 1 ff.*). *Siehe ferner* Michaud, *Biogr. gén., Bd. IX, 233*; Didot, *Biogr. univ., Bd. XI, 876*; *La Gr. Enc., Bd. XII, 997*). *Unser Raum erlaubt uns nicht, eine Schilderung seines Lebensganges zu geben.*

[2]) *Siehe unsere Bibliographie, S. X.*

[3]) *Der Dichter selbst sagt hierüber in der Vorrede: «Il y a plus de quinze ans que cette pièce auroit paru au Théâtre, si je n'eusse pas appréhendé que la réputation de l'Arioste, tout fameux qu'il est, n'eust pas esté d'un assez grand poids, pour autoriser l'incident sur lequel toute l'économie en est fondée», etc.*

[4]) *Thomas Corn., S. 367. — Die erste Aufführung fand 1695 statt. — Doch scheinen die Aufführungen enttäuscht zu haben, da* Beauch. (*Rech., 2. Teil, S. 199*) *sagt, das Stück habe nicht den Erfolg gehabt, den es verdiente.*

[5]) L. Geiger (*Nation, X, 769*) *sagt von Reynier's Arbeit, sie sei sehr gelehrt und fleißig, aber der Dichter werde darin sehr nüchtern und kühl beurteilt; wir können uns dieser Kritik von L. Geiger nur anschließen.*

Grunde ihren Verlobten längst vergessen habe und sich deshalb im Zweikampfe freiwillig von Leon besiegen lassen werde.

Akt II: Inzwischen ist aber Roger aus der Fremde zurückgekehrt; er erzählt seiner Schwester all die Abenteuer, die er bei dem Bulgarenvolke bestanden hat, seine Rettung, dann das edelmütige Eintreten Leons und seine weiteren Irrfahrten. Er läßt sich von Marphise nicht irre machen in seinem Glauben, daß Bradamante den unkriegerischen Griechen besiegen werde. Bevor jedoch der Zweikampf stattfindet, eilt Leon zu seinem Freunde Roger, dessen wahren Namen er nicht kennt, und bittet ihn, an seiner Stelle in die Schranken des Kampfplatzes zu treten, was jener auch nach einigem Sträuben zu tun sich bereit erklärt.

Akt III: Der Kampf hat eben zugunsten Leon's geendet. Bradamante beschönigt Roger gegenüber ihre Niederlage nicht, erklärt aber, als dieser Mißtrauen zu hegen scheint, voll Zorn, daß sie Leon's stürmischer Bewerbung nachgeben werde, wenn Roger an ihrer Liebe zweifle. Marphise glaubt natürlich fest, daß Bradamante sich freiwillig besiegen ließ und überredet ihren Bruder, dagegen Einspruch zu erheben.

Akt IV: Roger macht sich inzwischen auf, Leon zu suchen, entdeckt ihm seinen wahren Namen und erzählt ihm, wie er mit Aymon's Tochter schon lange heimlich verlobt sei; während die kriegerische Marphise den Zerstörer des Glückes ihres Bruders zum Zweikampfe herausfordert, falls er noch Ansprüche auf Bradamante mache.

Akt V: Auch Bradamante tut das Äußerste, um Leon zu bewegen, nicht von seinem durch den Sieg erlangten Rechte Gebrauch zu machen, so daß dieser, nachdem er noch eine Zeitlang hartnäckig darauf bestanden hat, plötzlich auf Bradamante's Hand verzichtet, welche nun der glückliche Roger erhält. Letzterer erklärt noch zum Schlusse seiner Geliebten, daß auch er der Braut eine Krone[1]) anbieten könne:

«Si vous doutez encor de mon amour extreme,
Madame, venez voir avec combien d'ardeur
Je joins une Couronne à l'offre de mon cœur.»

(Akt V, 5, S. 74).

[1]) *Er meint natürlich die Krone Bulgariens.*

Die Handlung schließt sich der Hauptsache nach an die betreffende Episode im *Orl. fur.* an: Roger wird von Leon, der seinen wahren Namen nicht kennt, aufgefordert, gegen seine eigene Geliebte zu kämpfen, die er durch seinen Sieg verliert, wenn nicht Leon im letzten Augenblick auf sie Verzicht leistet. Um diese Grundidee jedoch gruppieren sich mehrere Nebenhandlungen untergeordneter Bedeutung, die eigene Zutaten des französischen Dichters sind; andererseits läßt er eine Reihe von Personen, die sich in seiner Quelle finden, ganz fort, so z. B. das Elternpaar Bradamante's, und ihren Bruder Renaud, was sehr zu bedauern ist; ferner die Person des Kaisers, endlich die bulgarische Gesandtschaft. Durch diese Vereinfachung war es dem Dramatiker leichter, das Interesse ausschließlich auf die Hauptpersonen Roger und Bradamante zu legen. Was Faguet bei Garnier tadelt, daß nämlich die beiden Liebenden sich nie im Stücke treffen [1]), hat Corneille vermieden, dadurch aber die Wahrscheinlichkeit der ganzen Handlung vermindert, da bei der mehrmaligen Zusammenkunft der Liebenden leicht ein Mittel hätte gefunden werden können, um den Zweikampf überhaupt zu vermeiden. Außerdem tritt nicht klar hervor, warum denn Bradamante den Geliebten nicht offen als ihren Bräutigam und zukünftigen Gemahl bezeichnet. Die unglücklichste Änderung in der Tragödie jedoch ist die Rolle Marphise's, welche die Intrigantin zu spielen hat und Bradamante mit den niedrigsten Verdächtigungen überhäuft. Auch hier fehlt das Motiv, welches Marphise zu ihrem Argwohn veranlaßt, da diese ja von Bradamante in keiner Weise beleidigt wird.

Da der Schauplatz der Handlung nach den damals geltenden Regeln ein einheitlicher sein muß, werden die in Konstantinopel etc. spielenden Handlungen nach Paris an den Hof des großen Karl verlegt; die Zeit für dieselben ist ebenfalls, wie bei Garnier, auf 24 Stunden zusammengedrängt.

Die Charaktere sind alle von der idealen Höhe, auf die sie die luftige Phantasie des italienischen Dichters stellte, herabgesunken zum gewöhnlichen Niveau von Bühnenintri-

---

[1]) *La trag. franç., S. 218.*

ganten. Das Liebespaar ist von gegenseitigem Mißtrauen erfüllt (vgl. Akt III, S. 2 u. 3), Marphise mißtraut der Verlobten ihres Bruders[1]), Doralice verleumdet Roger, den Bräutigam ihrer Herrin[2]); nur Leon wird uns vom Dichter als ein Held geschildert, für den wir Bewunderung hegen können. So legt er ihm gleich am Anfange des Stückes (2. Sz. des 1. Aktes, S. 5) folgende stolze Worte in den Mund:

«Viennent tous ces Guerriers, dont la haute vaillance
A remply l'Univers du renom de la France,
Qu'ils m'osent disputer le nom de vostre Epoux,
Ferme et sans m'étonner, je les attendray tous?»

Später (Akt II, 1, S. 22) schildert Th. Corneille diesen Helden mit folgenden Worten:

«Leon est un Guerrier, qui fameux, redoutable,
Avant que de céder sera de tout capable.
Son amour sans espoir, s'il ne triomphe pas,
En depit de luy-mesme animera son bras.»

Als endlich Leon am Schlusse des Stückes Bradamante die Mitteilung macht, daß nicht er, sondern Roger im Kampfe, gesiegt habe, schließt er mit dem stolzen Verse:

«C'est ainsi que Léon se venge d'un Rival».

(Akt V, 3, S. 70).

Stil und Sprechweise sind völlig unabhängig vom italienischen Vorbild; Corneille's Sprache ist die in den Dramen der nachklassizistischen Zeit übliche: ihr Vorbild sind Pierre Corneille und Racine.

Nach dem eben Gesagten kann unser Urteil über das Stück nur ein ungünstiges sein: Die Veränderungen, die Th. Corneille an seinem dem Ariost entlehnten Stoffe macht, sind durchgehends als Verschlechterungen anzusehen; die Charaktere aber, ob nun im Vergleiche zu denen im *Orl. fur.* oder für sich betrachtet, sind uninteressant, weil ihnen allen

---

[1]) *Vgl. Akt I, 4; A. II, 2; A. III, 4.*
[2]) *Vgl. Akt I, 1.*

der heldenhafte Zug fehlt, und weil wir von einer inneren Entwicklung derselben nichts sehen können.

Nicht viel besser lauten die Urteile anderer Forscher. Die Brüder Parfaict, die den Dichter im allgemeinen sehr günstig beurteilen [1]), bezeichnen das Stück als verfehlt, hauptsächlich deswegen, weil der Stoff nicht interessant genug sei. [2]) Dieser Grund mag gelten für die Zeit des nüchternen 18. Jahrhunderts, in welchem die Brüder Parfaict schreiben, nicht aber für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo derlei romantische Stoffe immer noch als anziehend erschienen. Léris meint, daß das Stück mehr Erfolg gehabt hätte, wenn Th. Corneille sich nicht so eng an Ariost angelehnt hätte, da Kämpfe zwischen Frauen und Männern nicht mehr nach dem Geschmacke seien. [3]) La Porte et Chamfort werfen ihm vor, daß er Garnier benützt habe; das Stück sei verfehlt wie alle anderen. [4]) Der erstere Vorwurf, daß Garnier ein Vorbild Corneille's gewesen sei, ist entschieden zurückzuweisen. Keine Spur vom Einflusse dieses Dichters ist in Corneille's Bradamante zu finden. Als das schwächste von allen Stücken des Dichters bezeichnet es Mouhy in seinen *Tablettes.* [5]) La Harpe erwähnt zwar die Bradamante nicht, charakterisiert aber Corneille's Tragödien ganz allgemein: *« On trouve dans ses tragédies des beautés de sentiments, des situations qui entraînent, un pathétique attendrissant. La versification en est lâche et souvent incorrecte.»* [6]) Michaud's Urteil schließt sich nahezu wörtlich an die Kritik Beauchamps' und der Brüder Parfaict an. Die Grande Encyclopédie lobt die Stücke Th. Corneille's wegen ihres kunstvollen Aufbaues, tadelt aber den gekünstelten Stil; die „Bradamante" wird

[1]) *Hist., Bd. VIII, 344 ff.*

[2]) *Hist., Bd. XIII, 429: «La principale action ... est fondée sur une générosité romanesque, qui ne peut intéresser ni le cœur ni l'esprit des gens sensés.»*

[3]) *Dict., S. 65. — Léris schreibt hier wörtlich das Urteil Beauch.'s aus (s. Rech., 2. Teil, S. 199: «On reprocha à l'auteur de s'être trop assujetti à suivre l'Arioste»).*

[4]) *Dict., Bd. I, 183.*

[5]) *Tablettes, S. 39.*

[6]) *Cours de litt. I, 605.*

direkt schlecht genannt.[1]) Bernage, welcher in seiner Studie über Garnier auch auf das Corneille'sche Stück zu sprechen kommt, stellt es weit unter Garnier's Bradamante.[2]) Reynier glaubt, daß Th. Corneille besser getan hätte, wenn er dieses elende Machwerk überhaupt nicht veröffentlicht hätte, und er fertigt dasselbe mit ein paar Zeilen ab.[3]) Geiger endlich übt die denkbar schärfste Kritik an den Stücken des jüngeren Corneille, indem er sagt: „Voll von Unmöglichkeiten, angefüllt mit erlogenen Gefühlen, mit hochtrabenden Redensarten, ohne eine Spur von Charakterentwicklung; die Mache ist fast in allen Stücken dieselbe; der Held ein kühner Kriegsmann, Verwandlung des Helden, Empörung und Stillung des Aufstandes. Außer dem Helden die edelmütige Fürstin der Inbegriff der Zärtlichkeit nach den Regeln des Preziosentums.“ [4])

Vielleicht angeregt durch die Bradamante Corneille's, schrieb der zu seiner Zeit sehr berühmte Librettist Charles Roy 1707 eine lyrische Tragödie *Bradamante* [5]), welche von dem weniger bekannten Komponisten Lacoste in Musik gesetzt wurde.[6]) Wir haben bereits weiter oben gesehen, daß die französische Oper italienischen Ursprungs ist, daß jedoch das französische Ballett eine gewisse Ähnlichkeit mit jener hatte, indem beide mehr oder minder dekorative Zwecke verfolgten. Allmählich verbanden sich diese beiden Gattungen, die ganz verschiedener Herkunft sind, und erfüllten vor allem

---

[1]) *Bd. XII, 997.*

[2]) *Étude s. R. Garnier, S. 184: «Ce n'est plus la Bradamante de l'Arioste, c'est une composition de fantaisie où les noms seuls et quelques incidents rappellent l'auteur original. Ce n'est plus l'accent héroïque, ou les peintures de mœurs si comiques qui font le mérite de Garnier. C'est un pêle-mêle de situations forcées, de froides conversations qui ôtent à cette histoire tout son intérêt et toute sa vérité. La pièce de Garnier est de beaucoup préférable.»*

[3]) *Th. Corneille, S. 297.*

[4]) *Th. Corneille, Nation, X, 770.*

[5]) Roy *lebte von 1683—1764. Nähere Angaben über sein Leben finden sich bei* Michaud (*Biogr. univ., Bd. XXXVI, 666*)*;* Didot, *Nouv. Biogr. gén., Bd. XLII, 805 f.; La Gr. Enc., Bd. XXVIII, 1100.*

[6]) Clément u. Larousse (*Dict. lyrique, S. 168*) *geben der Musik von La Coste die Schuld an dem Mißerfolge der Bradamante.*

die Aufgabe, Auge und Ohr des Zuschauers zugleich zu ergötzen. Für den Librettisten erstand daher vornehmlich die Pflicht, einen Stoff zu finden und zu bearbeiten, dem dekorative Seiten abzugewinnen waren, oder der bühnendekorative Einlagen gestattete, wie großartige Landschaftsbilder, übernatürliche Wesen, z. B. Geister, Kobolde, verzauberte Personen; ferner Kämpfe und Tänze, Hochzeits- und Leichenzüge. Götter und Helden, Fürsten und Schäfer, Zauberer und Feen waren unumgänglich notwendige Requisiten des musikalischen Dramas. Der Schauplatz des letzteren durfte nicht, wie in der klassizistischen Tragödie, das prunklose Gemach eines königlichen Palastes oder, wie in der Komödie, ein einfaches Familienhaus sein, sondern mitten in der Erhabenheit und Majestät der jungfräulichen Natur; eine tiefe Waldschlucht mit emporragenden Baumriesen und sprudelnden Quellen, umschlossen von moosbehängten Felsenwänden, ein malerisch lebendiger Seehafen mit der Musik des rauschenden Wassers und dem Mastenwald im Hintergrund, ein Raum im finstern, freudelosen Hades mit all seinen Schrecknissen, mit Blitz und Donner und höllischen Spukgestalten —, das waren die Szenen, in welche der Operndichter seine Handlung verlegte, und welche der Regisseur mit bewunderungswürdiger Kunst vor den entzückten Augen des Publikums aufbaute. [1])

So wurde hier der Schwerpunkt, der in der Tragödie auf Handlung und Charakteren beruhte, auf die Musik und Dekoration hin verschoben [2]); wir dürfen deshalb bei

---

[1]) Vgl. Chouquet (*Hist. de la musique dramatique, S. 113*) *definiert die Oper jener Zeit als eine «tragédie reposant sur une donnée de la fable ou fondée sur le merveilleux, jeu des machines, éclat pompeux du spectacle et danses introduites dans chaque acte». Eine ähnliche Definition der damaligen Oper gibt* Nuitter (*Les origines de l'op., S. XIII f.*), *wenn er sagt: «..... mêler à l'action les divinités de la fable ou les fées de l'Arioste; revêtir les dieux et les héros, les princes et les bergers de panaches, de broderies .... c'est ce qu'on a appelé l'œuvre par excellence: l'Opéra!»*

[2]) *Ähnlich sagt* Godefroy (*Poètes du 18e siècle, S. 312 ff.*): *«L'importante question dans les opéras du 18e siècle, c'étaient la musique, les danses, les chants, la mise en scène, les décorations, les costumes, les machines de tous genres qu'ils nécessitent.»*

der Beurteilung des Libretto nicht den Maßstab der Tragödie anlegen, da ja der Textdichter in erster Linie den Anforderungen jener beiden Faktoren entgegenkommen mußte

Eine kurze Inhaltsangabe der *Bradamante* wird uns einen Begriff von dem Gesagten geben.

Die Oper eröffnet mit einem Prolog, oder vielmehr einem Vorspiel, das vor dem in einem Walde gelegenen Zauberschlosse Athlante's seinen Schauplatz hat. Der alte Zauberer ist gerade im Begriffe, für seinen Liebling Roger unzerstörbare Waffen zu schmieden, als Melisse ihn dabei überrascht und sein Vorhaben für unnötig erklärt, da sie selber Roger ihren Schutz angedeihen lassen wolle. Auf einen Wink der beiden Zaubergestalten verschwindet der Palast und Roger's Bild, das auf der Bühne sichtbar ist, wird von vier Genien fortgetragen.

Akt I: Bradamante wünscht sehnlichst ihren Geliebten Roger herbei, da ihr „ehrgeiziger" Vater sie zur Ehe mit Leon zwingen will; vergebens sucht Hippalque, ihre Vertraute, sie zu trösten. Plötzlich jedoch kommt Melisse im Zauberwagen, von ihrem Spukgefolge begleitet, und ruft dem unglücklichen Mädchen folgende Worte zu:

Bradamante, ce jour finira tes alarmes,
A l'amant que tu crains, tu devras ton bonheur.
Pour un combat fameux prépare ta valeur;
Le guerrier qui pourra te vaincre par les armes,
Est le seul digne de ton cœur . . .

(Akt I, 4, S. 18.)

Dieses Orakel versetzt die so Angeredete in große Bestürzung, da sie weiß, daß heute noch ihr Zweikampf mit Leon stattfinden wird.

Akt II und III: Leon und Roger haben ihre Fahrt von Konstantinopel beendet und betreten eben den Hafen von Marseille, der erstere voll Zuversicht auf den nahen Sieg, den Roger an seiner Statt über Bradamante erringen und der ihm dieses schöne Mädchen für immer sichern soll, der letztere in trostlose Betrachtungen über sein eigenes Schicksal versunken. Leon beeilt sich, seine zukünftige Gattin zu begrüßen und ihre Liebe zu gewinnen, doch diese weist ihn stolz ab, und

erklärt, nur der Gewalt der Waffen weichen zu wollen. Herzlich willkommen dagegen heißt sie ihren Geliebten, dem sie erzählt, welch' sonderbares Orakel ihr von Melissen mitgeteilt worden sei. Aber auch Leon erhält davon Kunde und ist sehr bestürzt darüber, da er nun eigenhändig gegen Bradamante kämpfen muß. Da eilt sein Freund in den Wald, um dort seinem Leben ein Ende zu machen, da Bradamante ihm nun völlig verloren zu sein scheint. In seiner Verzweiflung erscheint Melisse, überbringt ihm eine Rüstung, welche Leon's Waffengewand vollständig ähnlich sieht, und fordert ihn auf, Leon im Kampfe mit Bradamante zuvorzukommen; denn

. . . . «*tromper les Rivaux dont on est alarmé,*
C'est un doux mystère
Que l'Amour éclaire
Avec son flambeau,
Et qu'il cache à leurs yeux avec son bandeau.»
(Akt III, 4, S. 39.)

Akt IV: Roger, welcher seinem Freunde zuvorgekommen ist, hat den Sieg über die Geliebte errungen; als nun Leon auf dem Kampfplatz erscheint, hört er bereits den Siegesjubel der Menge und frägt vergebens, wer der Sieger sei. Dieser jedoch, der kein anderer als Roger ist, wird sich jetzt bewußt, daß er den Freund getäuscht hat und wartet mit Unruhe auf dessen Kommen. Leon wird nun von Melissen benachrichtigt, daß er sich nur dann Hoffnung auf Bradamantens Hand machen könne, wenn er den ihm zuvorgekommenen Gegner besiege.

Akt V: Roger's Schmerz über seinen Verrat steigert sich immer mehr. Er will nicht länger mehr leben; schon legt er Hand an sich selbst, als Bradamante naht und bald nach ihr Leon, der nunmehr in seinem Freunde den Rivalen erkennt, welcher ihn verraten hat. Im ersten, aufwallenden Zorne will er ihn töten, aber plötzlich besinnt er sich anders:

«*Non, je veux oublier que tu m'as pû trahir,*
Roger, je t'aimay trop pour te pouvoir haïr.»
(Akt V, 4, S. 5.)

Nach diesen edlen Worten verwandelt sich plötzlich auf das Geheiß Melisse's die Einöde in einen herrlichen Garten; die Chöre und Genien bringen dem glücklichen Brautpaare Roger-Bradamante ihre Wünsche dar.

In diese Haupthandlung sind zahlreiche lyrische Einlagen verflochten, die von den verschiedenartigsten Chören vorgetragen werden; außerdem treten zwischen den einzelnen Akten noch besondere Chöre auf.[1])

Fragen wir nun nach dem Verhältnis der Oper zur italienischen Quelle, so sehen wir auf den ersten Blick, daß tief einschneidende Veränderungen in der ersteren vor sich gegangen sind, indem nicht bloß die Bradamante-, sondern auch die Athlante-Episode benützt worden ist.[2]) Der ersteren sind entlehnt Bradamante's Klage um den fernen Geliebten (Akt I, 1 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 96 ff.), Leon's Bitte an seinen Freund, an seiner Statt zu kämpfen (II, 1 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 57), Roger's Klagen in der folgenden Szene

---

[1]) *Damit man sich einen Begriff bilden könne von dem Personenapparat, den eine französische Oper erfordert, wollen wir ein Verzeichnis all dieser Nebenpersonen in Roy's Bradamante geben. Außer den in der Analyse genannten Rollen treten noch auf:*

Une suivante de Melisse,
Un suivant de Melisse,
La Statue de Merlin (wird im Verzeichnis bei Roy aufgeführt),
Troupe d'Amants et d'Amantes Enchantés,
Troupe de Grecs et de Suivants du Prince de Grèce,
Troupe de Fées et d'Esprits sous la Figure de Guerriers,
de Guerrières et de Cyclopes apportant des armes à Roger,
Un guerrier,
Une guerrière,
Troupe de Peuples de Marseille, de Bergers et de Bergères,
Deux Marseilloises,
Un Marseillois,
Un autre Marseillois,
Troupe de Genies, sous des formes agréables,
Un Genie,
Deux Heros.

Bemerkenswert unter den einzelnen Gruppen sind die Amants et Amantes enchantés, da sie eine Nachahmung der verzauberten Verliebten auf Alcinens Insel (C. VI, st. 33 ff.) zu sein scheinen.

[2]) *Orl. fur. C. IV, st. 1—51.*

(= O. f., C. XLV, st. 58—61), seine erneuten Klagen nach dem Zweikampfe mit Bradamante (Akt III, 3 u. Akt V, 1 = O. f., C. XLV, st. 86 ff.), endlich das Wiedersehen der beiden Freunde und Leon's Verzicht auf Bradamante (Akt V, 4 u. 5 = *Orl. fur.*, C. XLV, st. 117 u. C. XLVI, st. 21 ff.).

Der Athlante-Episode ist der Prolog entnommen, in welchem der alte Zauberer sich als Freund Roger's bekundet (Prolog = O. f., C. IV, 1 ff., wo allerdings Athlante's Liebe zu Roger so weit geht, daß er ihn in sein Zauberschloß sperrt, um ihn vor den Versuchungen der Welt zu bewahren.); die Orakelszene (Akt I, 4) geht zurück auf den 3. Gesang im *Orl. fur.*, wo Bradamante, gleichfalls durch den Mund der Statue Merlin's eine, allerdings verschiedene Prophezeiung erhält (*Orl. fur.*, C. III, st. 11 ff.) Das Orakel selbst, und die Art und Weise, wie es sich erfüllt, ist eigene Erfindung der Librettisten.

Die Charaktere der Oper haben eine auffällige Ähnlichkeit mit den Helden, wie Ariost sie uns vorführt. Ihre stete Verbindung mit übernatürlichen Wesen, das fortwährende Sichbewegen in großen Gedanken, die lyrische Stimmung, die in ihnen vorherrscht, ohne jedoch dem Tatendrang Abbruch zu tun, endlich der Mangel jeglicher psychologischen Entwicklung dieser Charaktere —, alle diese Eigenschaften sind bereits in der italienischen Quelle Roy's enthalten. Nur Roger's Charakter ist in der französischen Oper ganz unwürdig entstellt; der Betrug an dem Freunde, wenn auch durch ein höheres Wesen (Melisse, s. Akt III, 4) gebilligt und veranlaßt, ist ein zu großes Schandmal an Roger's Ehrenschild, als daß wir diesem Helden noch dieselbe Sympathie schenken könnten wie dem Ruggiero des Ariost. Im großen und ganzen aber hat Roy jenen wunderbaren lyrischen Ton getroffen, der über den *Orl. fur.* ausgegossen, und der so schwer nachzuahmen ist; seine *Bradamante* kann neben Garnier's gleichnamiger Tragödie als die gelungendste Dramatisierung der Bradamante-Episode betrachtet werden.

Der Wert des Stückes ist bisher von den Forschern verschieden beurteilt worden; dagegen wird Roy's dichterisches Talent nahezu übereinstimmend anerkannt. Palissot rühmt

seine außerordentliche Befähigung für die Oper, und sagt, daß man einzelne Stellen aus seinen Operntexten allgemein auswendig lerne.[1]) La Porte et Chamfort dagegen bezeichnen die Oper Roy's, wie alle seine übrigen lyrischen Tragödien als verfehlt.[2]) Weniger günstig urteilt über Roy La Harpe, der ihn unbegabt nennt und besonders seine Verskunst tadelt.[3]) Der Verfasser der *Trois siècles littéraires* lobt Roy besonders als gefürchteten Satiriker seiner Zeit, der sich sogar mit seinem beißenden Spotte an Voltaire und an die Mitglieder der Académie française wagte.[4]) In Michaud's *Biographie universelle*, welche auch eine ausführliche Lebensbeschreibung unseres Dichters enthält, werden, wie bei La Harpe, die Verse als schwerfällig beanstandet, dagegen des Dichters Gestaltungskraft und Vornehmheit, die manchmal bis ins Erhabene sich steigere, willig anerkannt.[5]) Chouquet[6]) hält dagegen wenig von unserem Dichter; seine Bradamante nennt er «*un autre ouvrage malheureux*», während andererseits in der Grande Encyclopédie behauptet wird, daß diese Oper zu den besten lyrisch-dramatischen Erzeugnissen der frz. Bühne gehöre.[7]) Clement endlich betrachtet Roy's Bradamante als verfehlt, scheint aber, wie bereits bemerkt, die Schuld z. Teil auf die Musik zu schieben.[8])

---

[1]) *Mémoires, Bd. II, 272—275: «Il avait des talents très distingués pour le genre de l'Opéra.»*

[2]) *Dict., Bd. I, 184.*

[3]) *Cours de litt., Bd. II, 385: «On s'aperçoit que cet écrivain dont les productions sont très nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versification est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrangement.»*

[4]) *Bd. IV, 158.*

[5]) *Bd. XXXVI, S. 666: «La versification est presque toujours dépourvue de grâce et de facilité, mais elle ne manque ni de force, ni de noblesse et quelquefois le poète s'est élevé jusqu'au sublime.»*

[6]) *Histoire de la mus. dr., S. 331.*

[7]) *Bd. XXVIII, 1100: «Il avait peu de facilité et sa versification est pénible; mais il ne manquait ni de talent, ni d'esprit, peu vif d'ailleurs et porté à l'épigramme.»*

[8]) *Dict. lyr., S. 199: «L'illustre nièce de Charlemagne ne réussit pas mieux à l'Opéra qu'au Théâtre-Français. Elle n'eut pas d'ailleurs, pour se faire accepter, une musique digne d'elle.»*

2. Die Roland-Episode.

Unter Roland-Episode verstehen wir hier jenen Teil des *Orl. fur.*, in welchem die Ursachen der Raserei Roland's, diese selbst, und die unmittelbaren Folgen derselben erzählt werden; diese Episode wird behandelt in C. XIX, st. 17—43, C. XXIII, st. 67—136, C. XXIX, st. 40—74, C. XXX, st. 1—16.

Als erstes französisches Stück, welches diese Episode dramatisch behandelt, ist ein *Roland furieux* zu nennen, welcher 1581 zu Le Havre aufgeführt wurde; die Vorstellung dauerte zwei Tage, die Schauspieler setzten sich aus Schülern zusammen, welche nach der Vorstellung die Stadt wieder verließen, um anderwärts zu spielen. Das Stück scheint niemals gedruckt worden zu sein; jedenfalls haben wir keine weitere Nachricht von ihm. Es ist nur im Tagebuch des Michel le Riche [1]) und neuerdings von Lanson erwähnt worden.[2])

Ein weiteres Stück, das wahrscheinlich auch die Rolandepisode behandelt, wird von Lepage in seinem Théâtre en Lorraine erwähnt.[3]) Der Titel desselben, *Zerbin et Médor*, kann nicht ganz richtig sein, da diese beiden Personen im Ariost'schen Epos nichts miteinander zu tun haben, oder man müßte annehmen, daß der Verfasser des Stückes seine Quelle bedeutend umänderte. Es wurde am Karneval 1614 zu Remiremont in Lothringen von einem gewissen Vichard und seiner Truppe aufgeführt, wofür sie „8 Francs" von der Stadt erhielten. Weitere Nachrichten über diese Tragödie besitzen wir nicht.

In Brunet's Manuel [4]) und in der Grande Encyclopédie [5]) wird in dem Artikel über Ch. Bauter gesagt, daß diesem Dichter auch eine 1614 erschienene Tragödie zugeschrieben

---

[1]) *Journal de Michel le Riche, S. 344.*

[2]) *Études sur les orig. d. l. trag. class.* (*Rev. d'Hist. litt. d. l. Fr., 1903, S. 207*).

[3]) *Le Théâtre en Lorraine, S. 245.*

[4]) *Manuel du libr., Bd. III, 1590.*

[5]) *La Gr. Enc., Bd. V, 910.*

werde, welche betitelt sei «*Les amours d'Angélique et de Médor*». [1]) Wir konnten weder die Quelle der Gr. Encycl., noch das Stück selbst unter Bauter's Werken entdecken. Dieser Behauptung der Gr. Encycl. scheint auch Beauchamps' Angabe über das Leben Bauter's zu widersprechen; er sagt nämlich von diesem: *Bauter promet de passer de l'imitation des Italiens* (nach dem von ihm verfaßten Stücke *La mort de Roger) à des pieces de sa propre invention; on croit qu'il s'en est tenu à la promesse.*» Nun besitzen wir aus dem Jahre 1620 eine Tragödie, die denselben umfangreichen Titel hat und in dem nämlichen Verlage und Verlagsorte erschienen ist. Diese *Amours d'Angélique et de Médor* sind aber von Coignee de Bourron, einem ziemlich unbedeutenden Dichter, von dem wir noch eine Pastorale *Iris* besitzen.[2]).

Wir werden also nicht fehlgehen, wenn wir das von Brunet und in der Gr. Enc. erwähnte Stück mit der Tragödie des Coignee de Bourron für identisch und für eine erste Ausgabe dieses Stückes halten.

Wir lassen zunächst eine Analyse von Coignee de Bourron's Tragödie folgen.

Akt I: Angelika sitzt am Krankenlager des verwundeten Medor und zählt, während dieser in sanftem Schlafe ruht, alle seit ihrer Ankunft in Frankreich erduldeten Leiden auf, schildert dann ihre Flucht aus dem Christenlager, ihr

---

[1]) *Der vollständige Titel lautet: Tragedie françoise des Amours d'Angelique et de Medor avecques les furies de Roland et la mort de Sacripant, le roy de Sercacye et plusieurs beaux effets contenus en ladite tragedie tirée de la Rioste* (*sic!*). *Troyes, Nic. Oudot, 1614, 8⁰* (*s.* Brunet, *Manuel, ibd.*).

[2]) *Über den Sieur H. D. Coignee de Bourron fehlen genaue biographische Angaben.* Beauchamps (*Rech. II, 91*), *die Br.* Parfaict (*Hist., Bd. IV, 331*), *und die Anecd. dram.* (*Bd. II, 300, Nachtrag*) *erwähnen zwar unser Stück, geben aber keine Nachricht über den Autor. Die neueren biographischen und bibliographischen Werke führen Coignée de Bourron überhaupt nicht mehr an. Vgl.* Michaud, Didot, La Gr. Enc., Quérard, Brunet und Vapereau, *wo sein Name nicht zu finden ist.* Weinberg (*Das franz. Schäferspiel, S. 89*) *nennt die Iris des Coignee de Bourron ein unbedeutendes Machwerk, scheint aber über den Verfasser nichts zu wissen.*

erstes Zusammentreffen mit Medor, bis sie durch dessen Klagen in ihrer Erzählung unterbrochen wird. Durch die rasenden Schmerzen seiner Wunde bis zur Verzweiflung getrieben, bittet Medor seine Pflegerin, ihn zu töten, doch diese sucht ihn zu beruhigen und führt ihn an eine Quelle. Inzwischen trägt ein Schäfer philosophische Tiraden über das Elend in der Welt und über die Gottlosigkeit der Menschen und besonders der Frauen vor; doch scheint er nicht so grimmig zu sein, wie man aus seinen Reden schließen könnte, denn, als Angelika und Medor wiederkommen, bietet er ihnen gastfreundlich seine Hütte als Wohnung an.

Akt II: Medor ist wieder völlig genesen, und seine treue Pflegerin ist seine Geliebte geworden; glückselig durchwandeln sie die prächtige Gartenlandschaft, schneiden ihre Namen in die Rinden der Bäume ein und entwerfen tausend Pläne für ihre Zukunft. Weniger glücklich ist Sakripant, da auch er Angelika glühend verehrt, aber kein Gehör bei seiner Geliebten findet.

Akt III: Roland hat das nämliche Unglück zu beklagen wie Sakripant; er muß sich selber vorwerfen, daß er das Glück aus den Händen entschlüpfen ließ, als er vor der großen Maurenschlacht Angelika dem alten Naymes übergab; um sein Unglück voll zu machen, will es das Verhängnis, daß Roland's Blick sich auf die verräterischen Schriftzeichen, welche die Liebenden in die Bäume eingeschnitten haben, richtet, und nun fällt es wie Schuppen von seinen Augen, und er erkennt, daß Angelika ihn betrogen hat. Wütend stürzt er sich in das Haus des Schäfers.

Akt IV: Dieser kann aber nur berichten, daß die beiden Liebenden das Zimmer und das Lager in größter Unordnung für immer verlassen haben:

«*Et au lieu de duvet, c'estoient charbons dedans*».

Roland wütet und rast auf der Bühne, während der Schäfer jammernd zur Seite steht.

Akt V: Sakripant ist immer noch auf der Suche nach Angelika; durch einen Boten erfährt er, daß Roland in Raserei verfallen, und daß seine Angebetete mit Medor verschwunden ist. Der Bote hatte nämlich von der schaden-

frohen Angelika den Auftrag erhalten, ihr und Medor's Bild überall vorzuzeigen. Sakripant will den Anblick desselben nicht überleben, sondern tötet sich aus Verzweiflung. Der Bote verläßt den Platz mit den Worten:

«*Heureux qui n'est atteint de l'amoureux souci*».

Damit endet das Stück.

Der Verfasser der Tragödie folgt ziemlich genau der Handlung im *Orl. fur.* Im I. Akt (*Orl. fur.*, C. XIX, st. 26 u. 27) finden sich folgende Abweichungen: die Erzählung Angelika's von ihren früheren Erlebnissen findet sich bei Ariost nicht an dieser Stelle; Anhaltspunkte dazu gibt *Orl. fur.* C. I, st. 5 ff.; doch ist es dort nicht Angelika's Bruder, der sie von Cathay nach Frankreich bringt, sondern Roland. Der Schäfer ist bei Ariost (*Orl. fur.*, C. XIX, st. 27) verheiratet und Familienvater, während er in unserem Stücke unverheiratet ist; seine philosophische Rede ist Zutat des französischen Dichters.

Im II. und in den folgenden Akten schiebt Coignee de Bourron unbegreiflicherweise die Rolle des Sakripant ein, der hier bei Ariost nicht auftritt. Die Liebesszene im II. Akt baut sich auf st. 36 des 19. Gesanges. Im III. Akte beruhen die Klagen Roland's um die entflohene Angelika auf freier Erfindung, das übrige ist geschildert nach *Orl. fur.* C. XXIII, st. 101—115. Der nächste Akt dagegen folgt fast ganz dem italienischen Epos; nur fällt in der Tragödie Roland sofort nach dem Verlassen der Hütte in Raserei, während er bei Ariost noch eine Nacht umherirrt, ehe der Wahnsinn seinen Geist umdunkelt (*Orl. fur.*, C. XXIII, st. 16 ff.); auch sieht im Epos nicht der Schäfer allein, sondern es sehen mehrere Hirten den Wutausbrüchen Roland's zu (*Orl. fur.*, C. XXIII, st. 136). Der V. Akt ist völlig frei erdichtet.

Zeigt schon die Analyse des Stückes, daß dem Dichter jeder Sinn für den richtigen Aufbau einer Handlung fehlt, so tritt Coignee's Schwäche noch mehr in der Zeichnung der Charaktere hervor. Nirgends eine Entwicklung derselben, nirgends eine Beziehung zwischen Charakter und Handlung, keine Gegenüberstellung einzelner Personen. So trägt z. B.

Sakripant in anderen Worten genau dasselbe vor wie Roland; beide lieben Angelika, sind also Rivalen; aber der Dichter denkt nicht daran, sie einmal einander gegenübertreten zu lassen, was das Interesse ungemein erhöht hätte. Geradezu komisch wirkt die Rolle des Schäfers, durch dessen Mund, wie es scheint, Coignee de Bourron seine eigene Weltanschauung verkünden will. So nimmt sich folgende Stelle über die Erschaffung der Frau im Munde des Schäfers höchst sonderbar aus:

«. . . Quand la flamme divine
Fut desrobé au Ciel par la main inhumaine
Du larron Promethée, Jupiter confessant,
Ne voulut envoyer sur iceluy à l'instant
Un foudre foudroiant, ains une vive flamme,
Lâchée dans les yeux d'une maligne femme,
Les ouvrages mignards de Minerve ell'apprit,
Puis de Venus la belle une grace elle print.
Et pour l'homme punir nous envoya la femme.»

Die einzige, poetische Stelle, die sich in unserer Tragödie findet (Akt II, S. 13), ist eine freie Nachahmung des italienischen Vorbildes. Es ist dies die von Medor gedichtete Inschrift an der Grotte, wo Angelika und Medor ihr erstes Liebesglück genossen haben:

«Vous prez, vous arbriceaux qui estes en la plaine,
Ou là vous ombragez la coulante fontaine
Ou je trouvay m'amour que jamais les troupeaux
Des chèvres et des boucs ne broutent vos rameaux
Que jamais le vent froid de vos feuilles si vertes
Ne vous rendent en hiver chenues et découvertes,
Que jamais le bestial de vous, ô ondelettes
Ou là je vy premier mes douces amourettes
Ne troublent votre cours, vos replis tournoyans
Mais sans fin vous alliez vos couleurs ondoyans.»

Man vergleiche damit die berühmte Schilderung im *Orl. fur.*, C. XXIII, st. 108 und 109:

«Liete piante, verdi herbe, limpide acque,
Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,

Dove la bella Angelica, che nacque
Di Galafron, da molti invano amata,
Spesso nelle mie braccia nuda giacque;
Della commodità che quì m'è data,
Io povero Medor ricompensarvi
D'altro non posso, che d'ognor lodarvi:

E di pregare ogni Signore amante,
E Cavalieri e Damigelle, e ognuna
Persona o paesana o viandante,
Che quì sua volontà meni o Fortuna;
Ch' all' herbe, all'ombra, all' antro, al rio, alle piante
Dica: Benigno abbiate e Sole, e Luna,
E delle Ninfe il coro, che proveggia,
Che non conduca a voi pastor mai greggia.»

Mit richtigem Gefühl hat der französische Dramatiker die breite epische Schilderung kürzer zusammengefaßt; freilich mußte dabei auch manch schönes Bild, das die Phantasie Ariost's in sein Epos gezaubert hat, verschwinden.

Coignee de Bourron's *Les amours d'Angélique et de Médor* sind, um zum Schlusse zu kommen, ein äußerst schwaches Theaterstück, das wohl nicht wieder der Vergessenheit entrissen werden wird; es ist entschieden die am wenigsten gelungene Dramatisierung einer Episode aus dem *Orl. fur.*

Die einzigen Kritiker, die sich über den Wert des Stückes äußern, sind La Vallière[1]) und Mouhy[2]), und zwar bezeichnen beide es als sehr mittelmäßig.

Bekannter als das vorausgehende Stück ist Mairet's «*Roland furieux*«, welcher 1640 im Drucke erschien, jedoch bereits mehrere Jahr vorher vollendet und aufgeführt wurde. Da das Privileg bereits am 23. Februar 1639 gegeben wurde, müssen wir annehmen, daß unser Stück entweder im Jahre 1638 oder noch früher entstanden ist. Während Beauchamps[3]) die Frage der Entstehungszeit nicht aufrollt, geben die Brüder

---

[1]) *Bibliothèque I, 527.*
[2]) *Abrégé, Bd. I, 36 u. II, 51.*
[3]) *Rech., 2. Teil, S. 113.*

Parfaict als Datum der Vollendung und Aufführung des *Roland furieux* 1636 an.[1]) La Vallière[2]), Goujet[3]), und Nicéron[4]), Baillet[5]) und Menage[6]) führen nur das Druckjahr an, während La Harpe das Stück überhaupt übergeht.[7]) Michaud erwähnt die Jahreszahl 1636 als Datum der Vollendung und Aufführung[8]); Lucas[9]) Vapereau[10]) und Lotheissen[11]) nehmen 1635 an. Vorsichtiger drückt sich Dannheißer aus, der als bester Kenner von Mairet's Leben gilt; er legt die Abfassung in die Jahre 1636—1638.[12]) Auf die Brüder Parfaict geht wieder die *Grande Encyclopédie* zurück, welche 1635 annimmt.[13]) Rigal endlich glaubt daß 1638 das richtige Datum für die Vollendung und Aufführung des *Roland furieux* sei.[14]) Dieses Datum scheint auch uns der Wirklichkeit am nächsten zu kommen, zumal kein Grund vorliegt, weshalb der Dichter eine verhältnismäßig so große Zwischenzeit zwischen Vollendung und Drucklegung hätte vergehen lassen sollen.

In der Vorrede macht Mairet darauf aufmerksam, daß neben der Raserei Roland's noch eine weitere Episode sich im Stücke finde, der Tod Zerbin's und Isabellens, «*de façon qu'il est véritable de dire qu'il contient une Tragedie et une Tragicomedie tout ensemble.*» Zugleich erklärt er, daß er wohl die Einheit des Ortes, nicht aber die der Zeit beobachtet habe.

---

1) *Hist. du Th. fr., Bd. IV, 344.*
2) *Bibl. du Th. fr., Bd. II, 89.*
3) *Bibl. fr., Bd. XVIII, 179 ff.*
4) *Mémoires, Bd. XXV, 244.*
5) *Bd. IV, 4. Teil, S. 253.*
6) *Anti-Baillet, Bd. I, 359.*
7) *Cours de litt., Bd. I, 461.*
8) *Bibl. univ., Bd. XXVI, 163 ff.*
9) *Hist., Bd. III, 279.*
10) *Dict. univ., S. 1309.*
11) *Gesch., Bd. I, 334.*
12) *Studien, S. 110. — Später (s. Zur Gesch. d. Einheiten, ZfSp., Bd. XIV, S. 66) setzt er das Datum zwischen 1637 und 1638.*
13) *Bd. XXII, 1010.*
14) *Hist. de la litt. fr. (p. p. Julleville), Bd. IV, 258.*

Die nachfolgende Analyse soll uns zeigen, inwieweit der französische Dichter seiner Quelle gefolgt ist.

Akt I: Roland erzählt, wie er Angelika nach der Maurenschlacht (*Orl. fur.* C. I, 5 ff.) verloren habe und wie er nun fürchte, sie könnte in die Hände eines ihrer Verehrer gefallen sein. Plötzlich richtet sich sein Blick auf die von Medor in die Rinde der Bäume eingeschnittenen Namen der beiden Liebenden. Zwar ahnt schon jetzt der arme Betrogene, daß Angelika ihre Liebe einem anderen geschenkt hat, aber erst durch die Erzählung des Hirten, in dessen Hütte Angelika und Medor die glücklichen Tage ihrer ersten Liebe verlebten, erfährt er sein Unglück.

Akt II: Nachdem Roland im tiefsten Schmerze die Wohnung des Hirten verlassen hat, wagt sich das Liebespaar aus seinem Versteck, in das es sich bei der Ankunft jenes Helden geflüchtet hatte. In seligem Glücke lustwandeln sie in dem Hain; als Medor einen Augenblick forteilt, um ein Messer zu holen, mit dem er sinnreiche Verse in die Bäume einschneiden will, begegnet Angelika Isabellen, der Geliebten Zerbin's, und beide erzählen sich ihre Erlebnisse.

Akt III: Als dann Angelika und Medor wieder in die Hütte zurückgekehrt, und Isabella mit Zerbin allein im Haine zurückbleibt, sehen die beiden an einem Baume Roland's Waffenrüstung hängen, die gleich darauf der zufällig hier vorbeikommende Rodomont unter Schmähreden gegen ihren Besitzer sich aneignen will. Zerbin, dem Roland einst das Leben gerettet hat, tritt dem prahlerischen Rodomont kühn entgegen; es kommt zum Kampfe, in dem der edle Zerbin nach kurzer Gegenwehr fällt; mit einem Schmerzensschrei stürzt sich Isabella auf den geliebten Leichnam, und kann erst durch das Erscheinen eines Eremiten von demselben entfernt werden. Der Einsiedler bindet den toten Zerbin auf sein Reittier und verläßt mit der trauernden Isabella die Unglücksstätte.

Akt IV: Kaum hat Angelika ihr Schlafgemach verlassen, so findet sie, daß Medor sich bereits entfernt hat. Schon fängt sie an unruhig zu werden, als Bérénice, die Gattin des Schäfers, die Nachricht bringt, ein Mann habe entsetzliche Verheerungen

im Walde angerichtet; Angelika ahnt, wer der Unheilstifter ist; sie bangt um ihren geliebten Medor, den sie bereits für verloren hält, während dagegen der Schäfer und seine Frau sich in komisch-zärtlicher Weise liebkosen. Von einem Pfeile an der Schulter verwundet, kommt Medor inzwischen zurück, und beschließt mit seiner Geliebten die sofortige Abreise. Weitere Nachrichten über das tolle Beginnen Roland's treffen in der Hütte des Schäfers ein, so u. a. daß ein Ritter auf einem Pferde vom Himmel gestiegen sei mit der Erklärung, Roland habe seinen Verstand verloren, und wenn ihm etwas Leides geschehe, so seien die Schäfer (!) dafür verantwortlich. Rodomont, der bei seinem ersten Auftreten über die Untreue Doralice's trostlos war, hat sich nun sterblich in Isabella verliebt, deren Bräutigam er soeben getötet hat; vergebens sucht ihn Aronthe, sein Diener, durch ein paar Flaschen Wein, die Rodomont, dem Koran zutrotze, bis auf den Grund leert, zum Weiterritt nach Paris zu bewegen, wohin ihn ein Brief des Maurenkönigs Agramant, der eben diese Stadt belagert, einlädt.

Akt V: Bald gelingt es Rodomont, seine neue Geliebte einzuholen, und sie mit seinen Liebesbeteuerungen zu erbelästigen. Isabella will jedoch lieber sterben als sich diesem schrecklichen Menschen ergeben; sie erklärt daher dem Ritter, sie besäße eine Salbe, die jedermann unverwundbar mache, und fordert ihn auf, die Wunderkraft derselben an ihrem eigenen Leibe zu erproben. Rodomont, der bereits vom Weine sinnlos betrunken ist, geht in die Falle; zu spät sieht er, wie nach seinem Schwerthiebe Isabellens Haupt vom schönen Leibe sich löst und wie er so zum Mörder seiner eigenen Geliebten wird; zu spät verflucht er seine Trunkenheit, die ihm den Verstand geraubt hat. Am Ende des Stückes sehen wir noch Roland, wie er eben in seiner Raserei einen Hirten ergreift und ihn weithin schleudert (Bühnenweisung: *Le jetant par-dessus la montagne* [1])). Plötzlich überfällt ihn eine große Müdigkeit, er sinkt zu Boden und schläft ein. Da kommt ihm Heilung von seinem Freunde Astolf, der ihm vom

[1]) *Akt V, 4, S. 101.*

Himmel seinen verlorenen Verstand wiederbringt und der ihn sodann auf seinem geflügelten Rosse gen Paris führt.

Unsere Inhaltsangabe zeigt, daß wir es mit zwei Haupthandlungen zu tun haben, die nur lose durch das einmalige Zusammentreffen von Angelika und Isabella verknüpft sind. Beide Handlungen finden sich allerdings auch bei Ariost vor, doch folgt dort alles nicht so rasch aufeinander, auch erlaubt sich Mairet eine Anzahl von Änderungen und Zusätzen, die wir im folgenden kurz vorführen werden.

Roland's Monolog am Eingang des Stückes ist freie Erfindung des französischen Dichters. Nachdem Roland die verhängnisvollen Namen gelesen hat, bricht er bei Mairet in laute, endlose Klagen aus (Akt I, 1, S. 6); bei Ariost findet der Schmerz keine Worte (Cfr. *Orl. fur.*, C. XXIII, st. 112):

> «*Nè potè aver (chè'l duol l'occupò tanto)*
> *Alle querele voce o umore al pianto.*»

Als Roland das Haus des Hirten betritt, sind im italienischen Epos die Liebenden längst schon in der Ferne (vgl. *Orl. fur.*, C. XIX, st. 40, 41), in der Tragödie dagegen haben sie sich nur versteckt und kommen nach dem Weggang Roland's noch mehrmals auf die Bühne; sie sind Zeugen der Verheerungen des rasenden Helden, Medor wird sogar durch einen Pfeilschuß von ihm verwundet, endlich treffen sie noch mit dem zweiten Liebespaare des Stückes zusammen —, lauter Zutaten des französischen Dichters. Dasselbe ist der Fall mit der komischen Szene des Hirtenehepaares (Akt IV, 3, S. 72). Die Erzählung von dem Ritter, der vom Himmel auf die Erde steigt, sollte wohl eine Anspielung auf Astolf's „Himmelsreise" sein[1]), findet sich aber bei Ariost an dieser Stelle nicht. Eine gewaltige Änderung vollzieht Mairet in der Episode Isabella-Zerbin-Rodomont, indem er Zerbin nicht von Mandricard, wie im Epos (cfr. C. XXIX, st. 58), sondern von Rodomont töten läßt; allerdings hat Mairet dadurch den Vorteil erreicht, den Tod des Liebespaares ohne Einführung einer neuen Person (Mandricard) darstellen zu

[1]) *Orl. fur., C. XXXIII, st. 1ff.*

können. Wie die vorhin erwähnte komische Einlage, so ist auch die possenhafte Szene zwischen Rodomont und seinem Diener Erfindung des Dramatikers.

Der Tod Isabellens ist bei Ariost zeitlich und räumlich weit getrennt sowohl von dem Ausbruch der Raserei Roland's als auch von dem Tode Zerbin's [1]; der französische Dichter läßt uns bezüglich der Zeit im unklaren, der Ort der Handlung bleibt unverändert, wie Mairet selber in der Vorrede sagt. In der Schilderung dieser zweiten Episode hält er sich jedoch mit Ausnahme der Einführung Rodomont's an Stelle des Mandricard an die italienische Quelle.

Das letzte Auftreten Roland's und seine endgültige Heilung sind je einer Stelle im *Orl. fur.* nachgeahmt. Die Art und Weise, wie der rasende Held einen Hirten tötet [2], ist nach *Orl. fur.*, C. XXIV, st. 5 geschildert:

> «*Uno ne piglia, e del capo lo scema*
> *Con la facilità che torria alcuno*
> *Dall'arbor pome, o vago fior dal pruno.*»

Ariost läßt seinen Helden im Zustande der Raserei eine lange Reihe von Taten ausführen; Frankreich, Spanien, ja das Mittelmeer durchquert der Wahnsinnige (cfr. *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 40 ff., C. XXX, st. 4—14) und erst auf afrikanischem Boden bringt ihm sein Freund endgültige Heilung (cfr. *Orl. fur.* C., XXXIX, st. 45 ff.). Der nachfolgende Ritt der beiden Freunde auf dem Griffon, der sie nach dem schwer bedrängten Paris führen soll, ist wiederum von Mairet frei erfunden.

Das Schwächste an der Tragödie ist die Zeichnung der Charaktere; in der Regel erzählen die einzelnen Hauptpersonen beim ersten Auftreten ihre Lebensgeschichte, so Roland (Akt I, 1), Angelika, Medor und Isabella (Akt II, 2 u. 3, S. 24), dann folgen entweder Klagen über ein persönliches Unglück, oder es wird, wie von seiten Roland's und Rodomont's, irgend eine rohe Tat vollbracht.

Die Liebesszenen zwischen Angelika und Medor wirken

---

[1]) *Cfr. C. XXIX, st. 8—32.*
[2]) *Akt V, Sz. 3 (S. 101).*

durch ihre Länge und Monotonie ermüdend. Medor's erste Worte, die den Prahlereien Rodomont's nicht nachstehen, kommen uns um so befremdender vor als wir aus Ariost wissen, daß Tapferkeit nicht seine stärkste Seite und daß er alles eher als ein Aufschneider ist:

> «*Ny Roland, ny Regnard, ny de plus dangereux,*
> *Fussent-ils preservez par la force des charmes,*
> *N'auront point de valeur qui ne cède à mes armes.*»
>
> Akt II, 1, S. 25.

Und wenn er dann mitten im süßesten Liebesgeflüster forteilt, um sein Messer zu suchen, das ihm aus der Tasche gefallen ist, so wirkt das einfach komisch auf Leser und Zuschauer.[1]) Geradezu zotenhaft ist eine Stelle in der bereits erwähnten Szene der Schäferfamilie, in welcher nämlich die Frau zu ihrem etwas bejahrten Manne sagt:

> «*Mon plaisir me suffit, si je le sçay borner*
> *Aux forces de celuy qui me le peut donner,*
> *En pouvant plus avoir j'en voudrois davantage.*»

Bemerkenswert ist der Charakter Rodomont's.[2]) Wir haben gesehen, daß bereits Bauter diesen Helden, höchst wahrscheinlich unter dem Einfluß der französischen und italienischen Komödie, zu einem *miles gloriosus* der Tragödie umformte. Ganz dasselbe geschieht in Mairet's *Roland furieux.* Rodomont ist derselbe Aufschneider wie in Bauter's Rodomontade [3]); er weist aber noch einen anderen Zug auf, den er mit dem Rodomont der Komödie gemeinsam hat, seine Ver-

---

[1]) *Akt II, 1, S. 25, Medor:*
«*. . . . . je n'ay sur moy ny poinçon ny couteau*
En venant mon estuy m'est tombé de la posche.[!]

[2]) ***Es scheint uns wahrscheinlich,*** *daß Mairet den Rodomont deshalb* ***an Stelle des Mandricard einführte,*** *weil jener längst schon eine bekannte* ***Figur auf*** *der französischen Bühne und bei den Franzosen überhaupt* ***war,*** *während Mandricard niemals diese Popularität erlangte.*

[3]) *Vgl. Rol. fur. Akt III, 4, S. 56:*
«*Apprens que Rodomont dans Paris si vanté*
N'a jamais rien connu qui l'ait épouvanté.»
Ferner die Schilderung seiner „Heldentaten" vor Paris (Akt IV, 5, S. 84).

liebtheit und sein angebliches Glück bei den Frauen.[1]) Nachdem er von Doralice einen Korb erhalten, verliebt er sich sogleich in Isabella, die er noch kaum gesehen hat (vgl. Akt IV, 5, S. 80). Als er von seinen Heldentaten bei der Belagerung von Paris erzählt, sagt er u. a., daß hundert Frauen aus Schrecken vor seinem Erscheinen in der Seinestadt, vor der Zeit entbanden:

«*Cent femmes sur la place, avant terme accoucherent.*»

(Akt IV, 5, S. 84.)

Eine reine Possenszene ist Rodomont's Gespräch mit seinem Diener Aronte. Als dieser ihm ein paar Flaschen Wein anbietet, weist er sie keineswegs zurück, da doch sein Glaube ihm verwehrt, dieses Getränk zu nehmen, sondern er sagt ruhig:

«*Ne croyant de ma loy que ce qu'il en faut croire,*
Surtout quand il s'agit de manger et de boire» *etc.*

(Akt IV, 5, S. 82.)

Werfen wir noch einen Blick zurück auf das Gesagte, so müssen wir uns folgendes Urteil über Mairet's Tragödie bilden:

Was der Dichter in der Vorrede als Vorzug ansieht, die gleichzeitige Dramatisierung zweier Episoden, ist als verfehlt zu erklären, da der Zuschauer beiden Handlungen nicht mit dem gleichen Interesse folgen kann. Es fehlt dem Stücke ferner eine Motivierung der einzelnen Szenen, die Personen treten auf und verschwinden, ohne daß ein Grund dafür ersichtlich ist; auch leidet es an der allzugroßen Anzahl von Monologen. Die Mischung des Komischen und Tragischen ist als mißlungen anzusehen. Was das Verhältnis der Tragödie zur Quelle betrifft, so hat der Dichter diese mit größter Freiheit benützt, wie wir gesehen haben. Die Kritik, welche einzelne Forscher an dem *Roland furieux* geübt haben, ist im allgemeinen nicht günstig. Beauchamps[2]) sagt von ihm: «*Roland est romanesque et irrégulier pour la fable; mais il a quel-*

[1]) *Siehe* Fest, *Der miles, S. 66ff., wo der miles in Tournebu's «Contents» geschildert wird. Mit der Verliebtheit paart sich eine ebenso große Tölpelhaftigheit, indem Rod. in die von Isabella gestellte Falle geht.*

[2]) *Recherches, 2. Teil, S. 113f.*

ques agrémens. Les vers en sont foibles, et pourtant ils ont une certaine tendresse en leurs passions qui les fait aimer.» Die Brüder Parfaict nennen das Stück geschmacklos und kunstlos und zählen es zu den schwächsten Leistungen des Dichters.[1]) Nicéron führt, ohne Quellenangabe, das Urteil Beauchamps' wörtlich an.[2]) Mouhy tadelt den romantischen Stoff und den Versbau, findet dagegen einige ziemlich gute Stellen.[3]) La Porte und Chamfort verurteilen besonders die etwas sinnliche Liebesszene zwischen Angelika und Medor und die mißlungene Mischung von Komischem und Tragischem.[4])

Aus neuerer Zeit sei das Urteil Michaud's erwähnt, welches mit dem der Brüder Parfaict übereinstimmt.[5]) Dannheißer bezeichnet das Stück als recht unbedeutend, nur seine Entstehungsgeschichte könne als Entschuldigung dafür dienen, daß Mairet es überhaupt schrieb. Der romantische Zug, der vor allem in dieser Tragödie liege, sei zum Teil auf die Einwirkung des Grafen Bélin, seines Gönners, zurückzuführen.[6]) Während Eicke nur den Namen unseres Stückes erwähnt[7]), Weinberg dagegen es gänzlich übergeht[8]), besitzen wir französischerseits noch Urteile von Bizos[9]) und Rigal.[10]) Der erstere verurteilt das Stück in jeder Hinsicht und kann nicht begreifen, wie Mairet ein so elendes Machwerk schreiben konnte.[11]) Der letztere tadelt die Ungeschicktheit, mit der

---

1) *Hist., Bd. V, 118: «Sans goût et sans art.»*

2) *Mémoires, Bd. XXV, 249.*

3) *Tablettes, S. 204; Abr., Bd. II, 213.*

4) *Dictionnaire, Bd. III, 70.*

5) *Bibl. univ., Bd. XXVI, 165: «Roland furieux . . . . traité sans goût.»*

6) *Studien zu Mairet's Leben und Werken, S. 27.*

7) *Zur Rolandsage, S. 14.*

8) *Schäferspiel, S. 90ff., wo eine ebenso kurze wie mangelhafte Lebensgeschichte des Dichters zu finden ist.*

9) *Étude, S. 195.* — Dannheißer (*l. c., S. 2, Anm. 3*) *wirft dem Werke Bizos' Mangel an Selbständigkeit vor, ein Urteil, das wir vollauf bestätigen.*

10) *Le Théâtre fr. au XVIIe s., in: Jullev., IV, 258.*

11) *Étude, S. 194: «Cette pièce reçut le plus froid accueil du public étonné d'une si triste et si prompte décadence; on se demandait comment le célèbre écrivain avait pu sacrifier les nobles et fiers sentiments dont*

Mairet diesen Stoff behandelt und nennt die Ausdrucksweise des Dichters prosaisch, schleppend, schwer verständlich und geschmacklos.[1])

Wenige Jahre nach Mairet trat Guillaume de Riche[2]) mit einem neuen Stücke hervor unter dem Titel *Les amours d'Angelique et de Medor* etc. 1648. Der Verfasser bezeichnet es auf dem Titel als eine Tragödie in 8 Akten [!] mit Chören, aber ohne Szeneneinteilung. Mouhy meint, es habe auf den Theatern der Provinz vielleicht Beifall gefunden.[3]) Nähere Angaben über den Inhalt zu machen, sind wir leider nicht in der Lage, da das Stück verschollen zu sein scheint.[4])

Um so bedeutender dagegen ist das folgende die Roland-Episode behandelnde Stück, welches im Januar[5]) 1685 zum ersten Male aufgeführt und noch in demselben Jahre gedruckt wurde.[6])

---

il avait su animer Sophonisbe et Massinissa pour les galanteries et fadeurs de son nouvel ouvrage; on ne pouvait croire que le style bizarre et dameret, qui n'avait rien de dramatique, sortit de la plume qui avait écrit les beaux vers de la Sophonisbe, du Marc Antoine et du Soliman; il donna un médiocre canevas d'opéra sous le nom de tragi-comédie.»

[1]) *Hist. de la litt. (p. p. Jullev.) Bd. IV, 258: «Le R. f. unit, avec une rare maladresse, la tragédie que Montreux avait déjà traitée sous le titre d'Isabelle à une tragi-comédie pleine, aussi bien qu'une ancienne pastorale, de bizarreries, d'effets scéniques et d'indécences.... Son style est presque constamment prosaïque, traînant, obscur, plein de mauvais goût.»*

[2]) *Über G. de Riches' Leben wissen wir nichts; keines der in unserer Arbeit zitierten Literaturwerke führt seinen Namen an. Von* Mouhy, *Abrégé I, 36, wird es einem* Desroches *zugeschrieben, unter welchem Namen wohl de Riche gemeint war. Dieselbe Behauptung findet sich auch in d. Anecd. dr. III, 152.*

[3]) *Abrégé I, 36: «Cette pièce a pu réussir en province.»*

[4]) *Wenigstens besitzt keine der drei großen Pariser Bibliotheken ein Exemplar des genannten Stückes.*

[5]) Chouquet, *Hist., S. 321,* Clément, *Dict. lyr., S. 587 u.* Léris, *S. 291, bezeichnen den 8. (18.) Januar, bzw. 8. Febr. als den Tag der ersten Aufführung.*

[6]) *Quinault's zwölf Opern finden sich in den drei ersten Bänden des Recueil des opéras, Amsterdam 1684 und 1690, 12°. Eine ausführliche Lebensbeschreibung des Dichters kann nachgelesen werden bei* Goujet, *Bibl. fr., Bd. XVIII, 242ff.; La Gr. Encycl., Bd. XXVII, 1160. —* La Porte et Chamfort *geben irrtümlicherweise 1689 als Datum der Aufführung und des Druckes an.* Lucas *(Hist., III, 307) erwähnt das Stück nicht.*

Es ist dies die Oper *Roland* von Ph. Quinault [1]), neben seiner Armide die bekannteste Schöpfung dieses Librettisten.

Folgendes ist der Inhalt von Quinault's Oper.

Prolog: Demo[go]rgon, der Feenkönig und das Haupt der Erdgeister (le premier des Genies de la Terre), sitzt, umgeben von Feen und Erdgeistern, auf seinem Throne und preist die Wohltaten des Friedens und die Regierung des französischen Königs; sodann deutet er den Gegenstand an, welcher nun zu Ehren des Königs aufgeführt werden soll:

«*Du celebre Roland renouvellons l'Histoire,*
La France luy donna le jour.
Montrons les erreurs où l'Amour
Peut engager un cœur qui néglige la gloire!»

Akt I: Angelika, die Königin von Cathay, hat zu Medor, einem jungen Gefolgsmann des afrikanischen Königs Agramant, eine tiefe Zuneigung gefaßt, doch schwankt sie noch, ob sie dieser Neigung folgen, oder dem ruhmbedeckten Roland ihre Hand geben soll. Thémire, ihre Vertraute, erteilt Angelika den Rat, den ersteren aus ihren Augen zu verbannen. Dieser aber gesteht ihr in einer der folgenden Szenen seine unwandelbare Liebe, wird aber mit seinem Antrage für dieses Mal abgewiesen. Gleich darauf überbringen Abgesandte Roland's ein kostbares Armband, welches für Angelika bestimmt ist.

Akt II: Angelika steht an jenen zwei berühmten Zauberquellen, aus denen man Liebe oder Haß trinken kann; sie zögert noch, aus welcher sie das Wasser schöpfen soll, als Roland auf sie zukommt. Schnell steckt das Mädchen seinen unsichtbar machenden Ring in den Mund und entfernt ihn erst wieder, als Roland fort ist, und Medor, voll Verzweiflung über die Härte der Geliebten, des Weges kommt und sich töten will. Angelika, in deren Herzen der Stolz nunmehr zurücktritt vor der Allgewalt der Liebe, ruft dem unglücklichen Jüngling zu, er solle weiter leben und sein Glück mit ihr teilen. So finden sich ihre Herzen, und unter dem lieblichen Gesange von Liebesgöttern und verzauberten Liebespaaren feiern sie ihre Verlobung.

Akt III: Die beiden Liebenden können ihres Glückes

---

[1]) Quinault *gab ihm den Titel «tragédie-opéra».*

nicht so recht froh werden, da sie Roland's Eifersucht fürchten müssen. Um diesen zu beruhigen, verspricht ihm Angelika ein Stelldichein an der Grotte, wo sie gewöhnlich mit ihrem Liebsten spazieren geht; den dadurch eifersüchtig gewordenen Medor beruhigt sie mit einschmeichelnden Worten.

Akt IV: Roland eilt indessen voll Freude zur Grotte und achtet nicht auf die Bitten seines Freundes Astolf, der ihn zur Hilfeleistung für das von den Mauren schwer bedrängte Reich bewegen will. An dem verabredeten Orte angekommen, findet Roland keine Angelika, dafür aber entdeckt er jene Inschriften, welche von Medor's Hand herrühren und vom Glücke der beiden Liebenden in unzweideutiger Sprache reden. Noch kann er an die Wahrheit seiner Entdeckung nicht recht glauben, als ein ländlicher Hochzeitszug herannaht und ihm die Kunde bringt, daß die Fürstin von Cathay mit ihrem jugendlichen Liebhaber eben den Hafen verlassen habe. Das Armband des Hirten Thersandre, in dem Roland sein eigenes Geschenk wieder erkennt, und das Angelika jenem treuen Hirten vor ihrer Abreise gegeben hat, spricht deutlich genug, wie schwer Roland von dem Mädchen getäuscht wurde. Der Schmerz macht ihn tobsüchtig; in seiner Raserei zerstört er alles, was ihm in die Hände fällt.

Akt V: Dieser Akt versetzt uns in den Zauberpalast der Fee Logisstilla. Astolf, Roland's treuer Freund, erhält von dieser gütigen Zauberin einen Zaubertrank, der den in festen Schlaf versunkenen Helden zu neuem, gesunden Leben wieder erweckt. Gloire, Renommée und Terreur begrüßen den Erwachenden und wollen ihn zu neuen Taten geleiten, Logisstilla aber ruft ihm warnend zu:

«*La Gloire vous appelle,*
Ne soupirez plus que pour elle;
Non, n'oubliez jamais
Les maux que l'Amour vous a faits»

(Akt V, 4, S. 45).

Die vorstehende Analyse zeigt auf den ersten Blick, daß Quinault's Oper eine ganze Anzahl von Veränderungen gegenüber ihrer Quelle aufzuweisen hat. Der Prolog ist von Anfang bis zu Ende das Werk des Franzosen und soll eine

Ehrung des Roi-Soleil sein, welcher die erste Anregung zu dem Stücke gegeben haben soll.

In der Oper selbst finden wir sehr viele Personen, die bei Ariost nicht vorkommen. „Ziliante, prince des Isles Orientales; Coridon, Berger, Amant de Belise; Belise, Amante de Coridon, ferner Confidents und Confidentes, Suivants, Suivantes, troupes d'Amours, de Sirenes, de Dieux, de Fleuves, de Silvains, d'Amants enchantés, d'Amantes enchantées, de peuples de Cathay, de Bergers et de Bergères, de Fées, d'Ombres d'anciens Heros"; endlich treten am Schlusse die allegorischen Gestalten Gloire, Terreur, La Renommée auf.

Auf freier Erfindung des Librettisten beruht der ganze erste Akt; die Tatsache von dem Geschenk Roland's ist zwar bei Ariost erwähnt (C. XXIII, st. 120), aber die Art und Weise des Überbringens ist von Quinault erdichtet. Vom zweiten Akt ist dasselbe wie vom ersten zu sagen. Nur die Erwähnung der beiden Zauberquellen geht auf Ariost (*Orl. fur.* C. I, st. 78) zurück. Der Schauplatz des dritten Aktes ist der nämliche wie beim italienischen Dichter, sonst erinnert jedoch nichts an das Epos Ariost's. Vom vierten Akt ist nur Thersandre's [1]) Bericht von der Abreise der beiden Liebenden und das Vorzeigen seines von Angelika erhaltenen Ringes, endlich auch der Ausbruch der Raserei Roland's, der italienischen Quelle entnommen. Die Heilung Roland's durch Logisstilla vollzieht sich bei Ariost in den Sandwüsten Afrikas [2]), bei Quinault im Palaste der Logisstilla unter deren Beisein. Die drei erwähnten allegorischen Gestalten fehlen bei ersterem, wie überhaupt der ganze, echt opernhafte Abschluß des Stückes.

Wenig ist von den Charakteren zu sagen, da bei einem so ausgesprochen lyrischen Stücke, wie der *Rol. fur.*, naturgemäß wenig Gewicht auf deren richtige Zeichnung und Entwicklung gelegt wird. Die Person des Roland der Quinaultschen Oper kann nicht den Anspruch erheben, daß man sie ernst nehme, wie das doch beim Orlando des Ariost der Fall ist; denn es wirkt gerade komisch, wenn wir sehen, wie er in blinder Liebe sich von Angelika zum Stelldichein verleiten

[1]) *Cfr. Orl. fur., C. XXIII, st. 118 ff.*
[2]) *Ibd., C. XXXIX, st. 45 ff.*

läßt, während welcher Zeit diese mit ihrem Liebhaber verschwindet. Komisch wirkt ferner die Szene, in der Roland in Raserei gerät (Akt IV, 4). Nach der Bühnenweisung bricht er die Inschriften, die auf Holztafeln angebracht sind (!), in Stücke, reißt Zweige und Äste von den Bäumen und zerschlägt Felsenstücke, schließlich glaubt er eine Furie zu sehen und beginnt zu ihr zu sprechen. So stehen wir den Titelhelden fortwährend in komischen Situationen und als diejenige Person, die getäuscht wird. Man könnte überhaupt versucht sein, die ganze Oper als Parodie des *Orl. fur.* zu betrachten, wenn die Charaktere Angelika's und Medor's nicht so ernst und tiefsinnig vom französischen Dichter gezeichnet worden wären. Lange sträubt sich Angelika, den Regungen ihres Herzens Folge zu leisten, sie weist Medor's Antrag zurück, aber in demselben Augenblicke bereut sie ihr hartes Wort; und als sie dann den Geliebten ihretwillen leiden sieht (Akt II, 4), stürzt sie in seine Arme und flüstert ihm leise zu, wie sehr sie ihn liebe, und bietet dem einfachen Knappen eines Königs Krone und Thron von Cathay an. Diese beiden Szenen zwischen Angelika und Medor sind zweifellos die schönsten des ganzen Stückes.[1]) Überhaupt tritt Roland im Vergleiche zu diesem Liebespaar viel zu sehr in den Hintergrund, abgesehen davon, daß er auch weit weniger sympathisch erscheint als Angelika und Medor.

---

[1]) *Das Duo in der 4. Szene des I. Aktes wurde bald sehr populär und war jahrzehntelang in aller Munde (Clément, Dict. lyr., S. 972):*

Ang.: «. . . Partez Medor! Med.: O Ciel!
Ang.: Partez sans différer.
Med.: Hélas! Ay je pû vous déplaire?
Ang.: Non, non je n'ay point de colère
Laissons les discours superflus.
Partez
Med.: Je ne vous verray plus» etc.

Dieselbe Berühmtheit erlangte Sz. 4, Akt III, S. 25:

Vivez pour moy, qu'il vous souvienne
Que votre Destinée est unie à la mienne,
Ma mort suivroit votre trépas:
Évitons un destin tragique;
Medor ne veut-il pas
Vivre pour Angelique?»

Um Quinault's Dichtung gerecht zu beurteilen, muß man berücksichtigen, daß der Verfasser nicht eine Tragödie in den strengen Formen der Klassizität schreiben wollte, sondern daß es ihm vor allem darum zu tun war, einen Operntext zu liefern, d. h. einen möglichst romantischen Stoff zu dramatisieren und ihn mit lyrischen, für Arien, Duos und Chöre passenden Einsätzen zu durchwirken.

Dieser Zweck rechtfertigt Quinault's Abweichungen von der Quelle zur Genüge, und er erklärt auch, daß wir eine logische Entwicklung der Handlung und teilweise auch der Charaktere des Stückes schlechterdings in Abrede stellen müssen. Als Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts jedoch betrachtet, ist der Roland Quinault's zu den besten damaligen Erzeugnissen dieses Genres zu zählen. Auch in musikalischer Hinsicht gehört der Roland zu den erstklassigen Opern jener Zeit, und Lully, der Komponist des Stückes, erklärt es für die beste seiner Tonschöpfungen.[1])

Bald nach der Aufführung des Stückes ließen sich kritische Stimmen vernehmen, welche das tolle Gebärden des rasenden Roland's auf der Bühne und das etwas süßliche Liebesgesäusel Angelika's und Medor's lächerlich machten, und irgend ein versgewandter Kritiker, dessen Namen wir nicht kennen, faßte diese vernichtenden Äußerungen des Theaterpublikums in folgendem Gedichte zusammen:

«*Dans un bois, Angélique errante à la venture,*
Voit Médor étendu, blessé, sans nul espoir;
Le trouve beau, le panse avec l'empâtre noir,
Lui fait des bouillons frais et guérit sa blessure.

Son amoureux Roland fait piteuse figure,
Joue à Colin-maillard, lui parle sans la voir,
Peste en vain, car la Reine oubliant son devoir,
De son convalescant veut être la monture.

Thémire a beau chanter, beau dire et beau crier,
Qu'il est peut-être issu de quelque cuisinier:
Angélique le veut et l'a guéri pour elle.

---

[1]) Clément, *Dict. lyr., S. 588.*

Elle enlève Médor et plante là Roland,
Qui va dans les Hameaux faire le Capitan;
Puis un doux menuet lui remet la cervelle.» [1])

In Léris' Dictionnaire portatif [2]) wird der Oper Quinault's ein unbedingtes Lob zuteil. Während Nicéron [3]), Maupoint [4]) nur den Namen des Stückes anführen, wird es bei Goujet [5]), der doch Quinault ausführlich behandelt, nicht einmal dem Namen nach erwähnt. La Porte und Chamfort geben zwar zu, daß der vierte Akt große Schönheiten aufzuweisen hat, beanstanden aber, daß Angelika und Medor zu oft auf der Bühne erscheinen, und daß Roland's Raserei sich im Abreißen von Baumzweigen u. dgl. äußert. [6]) Auch Voltaire bezeichnet den vierten Akt als ein Meisterwerk Quinault's. [7]) Voltaire's Schüler La Harpe findet, daß das Stück nicht so sehr eine *tragédie lyrique* als eine *pastorale héroïque* ist, wo eine Königin einem Schäfer (sic!) den Vorzug gebe vor einem berühmten Helden. Stoff und Verwicklung sind nach ihm etwas unbedeutend [8]); doch reicht Quinault manchmal bis zum Erhabenen. Chouquet bespricht zwar den Roland Quinault's nicht näher [9]), fällt aber über die lyrischen Dramen dieses Dichters insgesamt ein sehr günstiges Urteil. [10]) Als besonderes Verdienst

---

[1]) *Zitiert bei* La Porte et Chamfort, *Dict., III, 70.*

[2]) *S. 291 f.*

[3]) *Mémoires XXVIII, 210.*

[4]) *Bibl. fr., S. 273.*

[5]) *Bibl. fr., XVIII, 248.*

[6]) *Dict. dram., III, 70: «. . . . Angélique et Médor paraissent trop souvent sur la scène. Les fureurs de Roland surtout devroient le porter à quelque chose de plus qu'à ébrancher des arbres et à combattre des êtres inanimés.»*

[7]) *Dict. phil. (Art. Art dramatique) VII, 189.*

[8]) *Cours de litt., I, 665: «. . . Le fond est un peu faible, l'intrigue est peu de chose.»*

[9]) *Hist. du drame musical, S. 321.*

[10]) *Ibd., S. 112: «Le premier, il comprit que, à cause de sa destination spéciale, l'opéra exige une autre coupe que celle des pièces où il n'entre que du dialogue. Versificateur harmonieux, élégant et facile, auteur versé dans la science et dans la pratique du théâtre . . ., Ph. Quinault*

rechnet er ihm an, daß er die Mischung des komischen und des tragischen Elementes, die dem französischen Geschmacke nicht behage, vermieden habe.[1]) Wir haben jedoch gesehen, daß gerade der Roland furieux sehr oft das Komische streift.

Eicke beschränkt sich auf die Betonung des szenischen Apparates, mit dem Quinault seine Oper ausstattete.[2]) Doumic nennt die Szene, in der Roland durch den Hochzeitszug die Untreue Angelika's erfährt (Akt IV, 4), geradezu ein Wunder der Kunst.[3])

Ähnlich wie Chouquet hält Proelss unseren Dichter ganz besonders geeignet für die Oper, da er ein zartes, lyrisches Talent besitze und sich der Musik unterzuordnen wisse. Allerdings vernachlässige er dadurch die eigentlichen dramatischen Forderungen, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere und der Handlung.[4]) Julleville bezeichnet den Roland als eine bemerkenswerte Leistung, hebt aber zugleich den Mangel jeglichen dramatischen Interesses hervor, der dem Stücke anhafte.[5]) Birch-Hirschfeld[6]) endlich erkennt Quinault's Unerreichbarkeit in der Handhabung des Stiles

---

résolut de consacrer ses brillantes facultés à un genre qui, de son temps, manquait encore à notre littérature.»

[1]) *Ibd., S. 112: «Il commença par imiter les Italiens et par combiner l'élément comique avec l'élément tragique; mais il s'aperçut vite que le goût français repousse ce mélange, et il y renonça pour toujours après la représentation d'Alceste.»*

[2]) *Z. Rolandsage, S. 14. — Eicke beschäftigt sich nur mit Prolog und Personenverzeichnis des Stückes.*

[3]) *Kritik von Roland's Histoire de l'Opéra, die sich mit dem Einfluß der Oper auf die Tragödie beschäftigt (Revue des 2 mondes, 1895, S. 451).*

[4]) *Gesch. d. Dramas, Bd. II, Halbbd. 2, 247.*

[5]) *Le Théâtre en France, S. 247.*

[6]) *Gesch. d. frz. Litt.* (Suchier und Birch-Hirschfeld) *S. 479: «Quinault verstand es, in geschickter Weise Ludwig's XIV. Lob in sinnreichen Prologen zu verkünden und in seinen Operntexten dem Komponisten wirkungsvolle theatralische Unterlagen zu schaffen. Wahrheit und Kraft verlangte man in derartigen Dichtungen nicht, es genügte, wenn die Situation oberflächlich, aber doch mit Pathos gekennzeichnet war; das Übrige war Aufgabe der Musik. In der flüssigen Geschmeidig-*

und des Verses an, spricht ihm aber jede tiefere dramatische Begabung ab.

Unter den Theaterstücken, die dem bekannten, äußerst fruchtbaren Komödiendichter Dancourt zugeschrieben werden, befindet sich eine Parodie der Quinault'schen Oper, betitelt *Angélique et Médor*. Sonderbarerweise wird sie von nur wenigen Forschern erwähnt.[1]) Gespielt wurde das Stück zum ersten Male am 1. August des Jahres 1685 nach der Aufführung von Racine's Bérénice [1]); der Erfolg, den es erzielte, scheint nicht bedeutend gewesen zu sein, da es nur 14 Aufführungen erlebte.[2])

Der Inhalt des kurzen Einakters ist in wenigen Worten folgender: Ein junger Mann vom Lande will ein Mädchen der Hauptstadt heiraten, das jedoch nur von ihrer Mutter zu diesem Bunde gezwungen wird. Ein vornehmer Edelmann, der eine tiefe Zuneigung zu der Dame gefaßt hat und sich von dieser wieder geliebt weiß, beschließt den unbequemen Freier vom Lande zu überlisten. Da nämlich der letztere ein leidenschaftlicher Freund der Musik ist, führt er sich

---

keit und natürlichen Anmut des Stils, im Wohlklang des Verses hat Quinault niemand erreicht."

[1]) Beauchamps, *Recherches, 2. Teil, S. 269ff.; Dictionnaire d. Th., II, 242;* Mouhy, *Tablettes I, 20 und Abrégé I, 36;* Quérard, *La France litt., Bd. II, 381; dagegen fehlt eine Erwähnung dieser Komödie bei:* Palissot, *Mém. d. litt., II, 91ff.;* Lemazurier, *Galerie des auteurs, I, 195ff.;* Michaud, *Bibl. univ., Bd. X, 89 (die haupts. Werke werden aufgezählt und zum Schlusse heißt es: «Il a composé beaucoup d'autres comédies qu'il a fait représenter sur les théâtres de province auxquels il était attaché»);* Jal, *Dict. crit., S. 466;* Lucas, *Hist., III, 308; La Gr. Encycl., XIII, 827 (bringt eine kurze Lebensbeschreibung des Dichters);* Lemaître, *La comédie après Molière, S. 233 u. 234;* Lion, *La com. après Mol. (Hist. d. l. litt., p. p.* Julleville, *VI, 567ff.). Die vollständigste Ausgabe der Werke* Dancourt's *ist nach* Vapereau *(Dict. univ., S. 572) die von 1760; doch findet sich dort unser Lustspiel nicht; dasselbe ist gedruckt in einem «Recueil de Pièces de Théâtre», welcher unter Dancourt's Namen erschien.*

[2]) Mouhy, *Tablettes, Bd. I, 20, nennt die Komödie „sehr schwach"; ebenso* Léris, *Dict. portatif., S. 43. Er bezeichnet sie als eine Art Parodie des Rol. v. Quinault.*

verkleidet als Opernsänger in das Haus der Geliebten ein, wo eben der zukünftige Bräutigam weilt. Man macht den Vorschlag, den Roland von Quinault auf der Hausbühne zu spielen. Das Mädchen übernimmt die Rolle Angelika's, der Edelmann die des Medor; nach einigen Szenen, in welchen Quinault's Oper parodiert werden soll, verschwinden die beiden Spieler hinter den Kulissen, ein Diener aber tritt auf die Bühne und meldet, daß das Liebespaar verschwunden sei:

«*Angélique est partie, et Medor avec elle.*» [1])

Mutter und Bräutigam sind in Verzweiflung; denn nach einem solchen Skandal bleibt den beiden kein anderer Ausweg übrig als auf ihren Heiratsplan zu verzichten.

Da weiter nichts als der Titel dieses Einakters dem *Orl. fur.* entlehnt ist, gehen wir sogleich zu einigen anderen Stücken über, die gleichfalls Parodien der Quinault'schen Oper sind. Strenggenommen gehören sie nicht zu unserer Abhandlung, aber sie dürfen nicht übergangen werden, da sie ein glänzender Beweis sind, wie tief und lebendig noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntnis des Ariost'schen Epos war, und wie beliebt und bekannt die unsterblichen Helden und Heldinnen desselben in allen Kreisen des Volkes waren.

Im Jahre 1717 wurde ein *Pierrot furieux* ou *Pierrot Roland* [2]) von Fuzelier aufgeführt [3]); leider wurde diese Paro-

---

[1]) *Sz. 8, S. 232.*

[2]) *Das Stück ist erwähnt bei folgenden Autoren:* Beauch., *Rech.* (*nur im alphabetischen Verzeichnis der Theaterstücke*); Léris, *Dict. dram., S. 263;* Mouhy, *Tablettes I, 13* (*M. gibt irrtümlich als Datum d. Auff. 1731 an*); Maupoint, *Bibl., S. 340;* La Porte et Ch., *Dict. dram. III, 455.*

[3]) Fuzelier (*1672—1752*) *war ein sehr fruchtbarer Theaterdichter und schrieb hauptsächlich für die Bühne des Théâtre de la Foire de St. Germain. Ein scharfes Urteil fällt über ihn La Harpe* (*Cours d. litt. II, 439*): «. . . *le plus froid, et le plus plat rimeur, le bel esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'Opéra des fariboles dialoguées.*» Lucas (*Hist. II, 50*) *bedauert, daß er nur für das Theater gearbeitet habe. Weitere Urteile finden sich bei* Michaud (*Biogr. univ., XV, 309, wo auch La Harpe's Kritik zitiert ist*); Didot (*Biogr. génér. XIX, 77 ff.*), *La Gr. Encycl., XVIII, 316.*

die der Quinault'schen Oper nicht gedruckt. La Porte und Chamfort[1]) nennen dieselbe recht „gewöhnlich“, während Des Boulmiers behauptet, das Stück habe einen großen Erfolg errungen.[2])

Außer diesem Einakter Fuzelier's veröffentlichten Dominique und Romagnesi[3]) im Jahre 1727[4]) eine Parodie der Oper Quinault's unter dem Titel *Arlequin Roland*, die nun kurz besprochen werden soll.

Der Inhalt des Stückes ist folgender: Harlekin kann Angelika's Liebe trotz reichlicher Geschenke nicht gewinnen, da deren Herz für Medor schlägt. Um Harlekin's zudringlichen Bewerbungen zu entgehen, bewilligt sie ihm ein Stelldichein auf einem Balle, der in der großen Oper abgehalten wird, flieht aber, anstatt dorthin zu gehen, mit ihrem Geliebten nach Poissy und von da zu Schiff nach Rouen. Als Harlekin unterdessen auf dem Balle vergebens das treulose Mädchen sucht und dabei noch von zahlreichen Masken über sein Unglück verspottet wird, gerät er in grenzenlose Wut, er wirft die Kleider bis aufs Hemd von sich, prügelt einen Theaterdiener durch, der ihm Limonade anbietet, zerbricht seine Gläser und demoliert schließlich die sämtlichen neuen Dekorationen des Ballsaales.

Man muß zugeben, daß die beiden Verfasser dieser niedrigen komischen Parodie die schwächste Seite von Quinault's Oper, die Darstellung von Roland's Raserei, herausgefunden und mit Erfolg lächerlich gemacht haben.

Eine ähnliche Handlung weist jene im Jahre 1744 er-

---

[1]) *Dict. dram., III, 455: «Parodie grossièrement faite.»*

[2]) *Hist. de l'opéra com., II, 457.*

[3]) *Beide waren Schauspieler am italienischen Theater zu Paris. Eine ausführliche Liste ihrer zum Teil nicht gedruckten Theaterstücke (meist Einakter) findet sich bei* Beauchamps, *Recherches, 3. Teil, S. 130ff.; über Romagnesi, der gewöhnlich den Schweizer, den Deutschen oder den Betrunkenen (sic!) spielte, siehe* Vapereau, *Dict. univ., S. 1755; eine Liste seiner Werke findet sich auch bei* Quérard, *La Fr. litt. VIII, 131, wo mehr als 20 Stücke dieses Autors erwähnt werden.*

[4]) *Nach* Beauchamps, *Rech., 3. Teil, S. 133 wurde es am 31. Dez. 1727 aufgeführt; ebenso* Maupoint, *Bibl. d. Th. fr., S. 232;* La Porte et Chamfort, *Dict., Bd. I, 126 u. III, 66.*

schienene Parodie auf, welche Panard[1]) und Sticotti[2]) zu Verfassern hat und die unter dem Titel *Roland* bekannt ist.[3]) Wie bei Dominique, so hat auch hier die listige Angelika den aufdringlichen Roland zu einem Stelldichein bestellt, und zwar diesmal zum Jahrmarkt von Saint-Germain. Vergebens sucht Astolf, sein Freund, ihn über die Untreue seiner Angebeteten zu trösten. Als Roland auf einem Brette die Namen von Angelika und Medor liest und von einem eben vorüberziehenden Hochzeitszuge die Flucht der beiden Liebenden erfährt, da fällt er in Raserei und zerschlägt die Dekorationen des Theatersaales von Saint-Germain. Wir zitieren, um eine Probe von dem Stücke zu geben, die Schlußverse in der letzten (8.) Szene:

Rol. seul: . . . Air: Les Trembleurs (bei Quinault):

«J'ay donc découvert leur trame:
L'ingrate trahit ma flamme.
Ce trait déchire mon âme.
Dans quel état je me vois!
Que tout sente ici ma rage:
Faisons un affreux ravage
Durandal, sers mon courage.
Allons abattre du bois.»

---

[1]) Panard, *mehr bekannt als Dichter von Trink- und Gesellschaftsliedern, schrieb etliche 80 Theaterstücke (s.* Quérard, *La Fr. litt., Bd. VI, 581;* Vapereau, *Dict., S. 1529);* Didot *(Biogr. gén. XXXIX, 125) schätzt die Zahl derselben sogar auf mehr als achtzig.* La Harpe, *Cours de litt. II, 446, nennt Panard's theatralische Erzeugnisse wertlos und bestreitet ihm den von Marmontel gegebenen Titel «Le La Fontaine du Vaudeville.» Ebenso ungünstig lauten die Urteile von Desessart (Bibl. d'un homme de goût V, 156) und in* Michaud's *(Biogr. univ., XXXII, 61); nach der Kritik des letzten Werkes sind die Stücke Panard's arm an Erfindung und dramatischer Wirkung. Dagegen wird Panard von* Lenient *(La Com., II, 171/172) gelobt und als Schöpfer des «vaudeville moral» bezeichnet.*

[2]) *Nach* Des Boulmiers *(Hist. de l'op. com., Bd. II, 432) wissen wir von diesem Autor nur, daß er Schauspieler am „neuen italienischen Theater" zu Paris war und mit Fagan, Panard und Dominique eine Anzahl von Parodien und Vaudevilles schrieb.*

[3]) *Nach* Léris, *Dict., S. 292, wurde der „Roland" am 20. Januar 1744 aufgeführt. Ebenso La Porte et Chamfort, Dict. III, 71.*

Mit diesen Worten beginnt er sein Zerstörungswerk.[1])

Von einem dauernden, künstlerischen Erfolge kann bei diesen Parodien natürlich nicht gesprochen werden. Sie wurden für den Augenblick geschaffen, einzig zu dem Zwecke, die Lachmuskeln des Theaterpublikums für eine Stunde lang zu reizen, und sie verschwanden schon nach einigen Aufführungen für immer von der Bühne.

Die große Beliebtheit der Quinault'schen Oper veranlaßte den gewaltigen Nebenbuhler Glucks Piccini, sich ebenfalls an die Tonsetzung dieses Stoffes zu machen. Marmontel, der vielgewandte Schöngeist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sollte zu diesem Zwecke den Text Quinault's an einzelnen Stellen umarbeiten.[2]) So verschwindet denn der Prolog aus dem Stücke, die Szene, in der Roland's Raserei ausbricht (IV, 4), wird wesentlich verkürzt, die allegorischen Gestalten in der letzten Szene der Oper bleiben ebenfalls weg. Im großen und ganzen ist der Text und die Inszenierung einfacher geworden und nähert sich mehr der klassizistischen Tragödie Racine's. Trotzdem scheint der Stoff noch zu romantisch für die vornehm einfache Musik Piccini's[3]) gewesen zu sein. Wenigstens sagt La Harpe, der im übrigen

---

[1]) Léris, *Dict. port.*, *S. 388 bezeichnet als Parodie der Oper von Quinault auch den Einakter Polichinelle Gros Jean, der jedoch nicht gedruckt wurde und dessen Verfasser nicht bekannt zu sein scheint. Das Datum der Auffassung ist bei Léris nicht angegeben. Dasselbe sagt der Verfasser der Anecd. dram., II, 84.* — Barbier (*Dict. des Anonymes, VII, 377) gibt noch den Titel einer anderen Parodie, betitelt Roland, parodie nouvelle (Par Bailly) s. l. n. d. 8⁰, 48 Seiten. Leider gelang es uns nicht, in den drei großen Bibliotheken von Paris das Stück ausfindig zu machen. Höchst wahrscheinlich ist das derselbe* **Roland**, *den* d'Estrée (*Rev. d'Hist. litt. 1901, S. 265) im Auge hat, wenn er sagt: Arlequin Roland fait son entrée «à cheval sur un âne». C'est le frère de l'Ile de la Folie, il demande un picot en plâtre pour sa monture, mais il semble être venu plutôt pour se quereller avec sa sœur.»*

[2]) Lenient, *La. comédie du 18e s., II, 232, sagt, Marmontel sei bereit gewesen, alles zu machen, Tragödien, Opern, Episteln.*

[3]) *Nach* Chouquet, *Hist. du dr. m., S. 165, ist der Roland Piccini's erste Oper mit französischem Texte. Derselbe Forscher lobt besonders verschiedene Szenen, die Roland's Verzweiflung behandeln, und das Duo zwischen Angelika und Medor.*

diesen zweiten Roland für ein Meisterwerk des musikalischen Dramas hält [1]), von der Raserei Roland's im 4. Akte (4. Sz.), sie hätte nur einen lächerlichen Eindruck auf die Zuschauer ausgeübt. [2])

Auch aus dem 19. Jahrhundert besitzen wir eine Operette, deren Titel auf die Rolandepisode in Ariost's Epos Bezug nimmt. Es ist dies Sauvage's *Angélique et Médor*, zu der kein Geringerer als der Komponist Ambroise Thomas die Musik schrieb. Die Operette wurde zum erstenmal am 10. Mai 1843 aufgeführt, geriet aber bald in Vergessenheit. [3]) Doch wurde sie durch Druck der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der Inhalt der Operette ist kurz folgender: Ein Theaterdirektor will Piccini's Oper Roland aufführen, aber es fehlen ihm noch die Rollen von Medor und Roland. Zu denselben werden zwei Verehrer der Sängerin erwählt, welche die Angelika zu spielen hat. Schließlich einigen sich die beiden männlichen Rollen dahin, daß der begünstigte Verehrer der Angelika den Medor, der abgewiesene dagegen den Roland zu spielen habe.

Wenn auch die Operette weiter keine Beziehungen zum Ariost'schen Epos hat als einige Namen, so ist das Stück immerhin interessant als Beweis, daß auch im 19. Jahrhundert die Gestalten des *Orl. fur.* den Franzosen wohlbekannte Erscheinungen waren, und daß besonders die Roland-Episode eine unvertilgbare Popularität erlangt hat.

---

[1]) *Cours de litt., II, 418, Anm. 1. Doch ist er mit dem absoluten Lobe, das Voltaire dem Stücke spendet, nicht einverstanden.*

[2]) *Ibd. I, 665. — Außer Roland schrieb Marmontel die Opern Amadis, Armide, Atys, Isis, Persée, Phaéton und Thésée (sämtliche von Quinault) um. Von diesen Umarbeitungen sagt die Biogr. univ. XXVII, 34: «Les changements, ayant fait disparaître les taches et non les beautés des anciennes poésies, ont ajouté à leur intérêt et les ont surtout rendues susceptibles d'admettre toutes les formes d'une musique qui semblait devoir nous être étrangère.» Ähnl.* Didot, *Biogr. gén., XXXIII, 899ff.*

[3]) Clément, *Dict. lyr., S. 40.*

3. Die Isabella-Episode.

Diese Episode, welche bekanntlich den Tod Zerbin's durch die Hand Mandricard's und das tragische Ende seiner Geliebten Isabella durch einen Schwerthieb Rodomont's behandelt, umfaßt im italienischen Epos einen Teil des 24. Gesanges (Tod des Zerbin st. 46—94), des 28. Gesanges (st. 95—102) und des 29. Gesanges (Tod Isabellens, st. 3—31).

Wir haben bereits gesehen, daß Mairet diese Episode in seinen Roland verflocht und wir verurteilten diese Dramatisierung zweier Episoden in einer Tragödie aufs schärfste.

Lange Zeit [1]) vor Mairet versuchte bereits ein in der frz. Literaturgeschichte des 16. Jahrhunderts ziemlich bekannter Dichter, Nicolas de Montreux (auch bekannt unter dem Namen Olenix du Mont Sacré), diese Episode zu dramatisieren. [2]) Nicolas de Montreux, von dem uns nichts bekannt ist, als daß er wegen Beteiligung an den Unruhen von 1601, die gegen Heinrich IV. gerichtet waren, längere Zeit im Gefängnis saß [3]), daß er ferner ein 16. Buch zum

---

[1]) *Nach* Parfaict, *Hist. III, 478 f., erschien die 1. Ausgabe am 25. Aug. 1594; eine andere Ausgabe stammt aus dem J. 1595, das Privileg vom 18. Dezember 1594; ferner* La Croix, *Bibl. II, 171;* Beauchamps, *Rech., II. Teil, S. 52;* La Vallière *1, 260;* Léris, *Dict. dram., S. 195, 496;* La Porte et Chamfort, *Dict., III, 478;* Hauréau, *Hist. du Maine, II, 421—439;* Körting, *Gesch. d. frz. Rom., I, 67;* Rigal (*Théâtre fr. av. la periode class., S. 114*). Mouhy, *Abrégé, II, 243;* Didot, *Biogr. gén., XXXVI, 397 und* Joh. Bolte, *Molièreübersetzungen, Herr. Arch., Bd. 82, S. 108, bezeichnen dagegen irrtümlicherweise 1594 als das Jahr der Veröffentlichung der „Isabella“.*

[2]) Beauchamps, *Rech., II, 46, bezeichnet Math. de Laval's «Isabelle» (1576) als Tragödie;* Mouhy, *Abr., I, 270 und Tablettes, II, 45, wo er Laval's Isabelle eine Pastorale nennt, und* Prölss, *Gesch. d. Dramas, II_1, 31. Eine vorgenommene Prüfung hat uns jedoch gezeigt, daß Laval's Bearbeitung dieser Episode kein Drama, sondern eine Erzählung in Stanzen ist, welche die Klagen Isabellens um den toten Zerbin und ihr eigenes unglückseliges Ende besingt.*

[3]) La Croix, *Bibl., II, 171; ferner* La Vallière, *l. c., I, 261;* Hauréau, *Hist. du Maine II, 421—439: «.. né en 1561; on manque*

Amadis de Gaule, vier Bücher der „Schäfereien der schönen Julia", drei Pastoralen, ebensoviele Tragödien und eine Komödie schrieb.[1]) Er war ein eifriger Verehrer und Nachahmer der italienischen Literatur, besonders der ital. Schäferpoesie [2]), die er in seinem Schäferroman geradezu sklavisch nachahmt [3]). Die dramatische Bearbeitung einer Episode aus dem *Orl. fur.* ist daher als ein Ausfluß von Montreux' Begeisterung für den italienischen Epiker zu betrachten.[4]) Ob das Stück eine Aufführung erlebte, ist uns nicht überliefert. Doch scheint es uns aus zwei Gründen wahrscheinlich: erstens wissen wir, daß ein anderes Stück Montreux', die Komödie *La Joyeuse* 1581 in Poitiers gespielt wurde [5]), und zweitens hatte das Stück im Ausgange des 16. und Anfange des 17. Jahrh. eine solche Berühmtheit erlangt, daß es 1607 sogar ins Deutsche übersetzt wurde.[6]) Allerdings wird uns eine nähere Untersuchung des Stückes zeigen, daß es nichts weniger als dramatisch ist.

Wir geben zunächst eine Inhaltsangabe der *Isabella.*

Akt I [7]): In einem mehrere Seiten umfassenden Monologe gibt sich der Geist Zeobin's (sic!) den Zuschauern zu erkennen, erzählt von seiner Liebe zu Isabella, von seinem tragischen Ende, und hofft, mit seiner Geliebten nach deren Tode in der

---

de renseignements sur sa vie»; Nouv. Biogr. gén. XXXVI, 397 f.; Holl, *Tendenzdrama, S. 208.*

[1]) *Nouv. Biogr., 36, 397.*

[2]) Hauréau, *l. c., 433: «Il semble préférer l'Arioste à Virgile, Sannazar à Théocrite, et Garnier à Sophocle.»*

[3]) Körting, *Gesch. des frz. Rom., I, 67.*

[4]) La Croix du Maine, *l. c., II, 171, glaubt sogar, Montreux habe eine «Suite de l'Arioste» (soll wohl heißen du Roland furieux) geschrieben, worin die Taten der Bourbonen besungen werden; doch sei das Werk nicht gedruckt worden.*

[5]) Rigal, *Le Théâtre franç., S. 114;* Lanson, *La trag. class. (Rev. de l'Hist. litt. 1903, S. 207);* Faguet, *Trag. fr., S. 315, behauptet, daß auch die Tragödie Cléopâtre 1594 aufgeführt wurde; da jedoch Faguet sich auf das unzuverlässige Journal du Th. fr. stützt, ist die Richtigkeit dieser Behauptung zu bezweifeln.*

[6]) *Näheres darüber:* J. Bolte, *Molièreübersetzungen in Deutschland (Herr. Arch., LXXXII, 108) und* Trautmann, *Frz. Schausp. (Jahrbuch f. Münch. Gesch. II, 294).*

[7]) *Das Stück ist ohne Szeneneinteilung und Verszählung.*

Unterwelt weiterzuleben; weiß er doch, daß Isabelle bald ihre Treue mit dem Tode büßen muß, den sie von Rodomont's Hand erleiden wird. Nachdem Zeobin's Geist wieder verschwunden ist, erscheint Rodomont, und prahlt mit seinen Heldentaten vor Paris; seinem Vertrauten Sicambras teilt er mit, daß er in Isabellen verliebt sei und daß er dieselbe, falls sie nicht freiwillig ihm folge, mit Gewalt sich erobern würde. Vergebens stellt ihm Sicambras vor, daß Liebe sich nicht erzwingen lasse, vergebens mahnt er den Helden an seine Ritterpflicht. Das Gespräch über diesen Gegenstand wird mehrere Seiten lang zwischen den beiden weitergeführt. Ein Chor verherrlicht zum Schlusse die Macht der Liebe, der Keuschheit und der Treue.

Akt II: Auch dieser Akt wird durch einen langen Monolog eröffnet, in dem Isabelle den Tod ihres Zeobin's erzählt und den Entschluß äußert, sich das Leben nehmen zu wollen. Fleurdelys, ihre Vertraute, sucht sie in einem langen Zwiegespräche davon abzubringen, worauf der Chor mit einer abermaligen Verherrlichung der Liebe und Treue schließt.

Akt III: Renault, der so unglücklich in die leichtsinnige Angelika verliebt war, jetzt aber vollständig von seiner Liebe geheilt ist, teilt uns die ganze Geschichte dieser Leidenschaft mit, während Brandimart, Renault's Freund und Fleurdelys' Verehrer, das Schicksal Roland's, besonders den Ausbruch seiner Raserei erzählt, worauf zwischen den beiden ein langer Dialog über die Frage geführt wird, ob die Liebe glücklich oder unglücklich mache. Zum Schlusse kommt Isabelle auf die Bühne und schildert zum zweitenmal in einem langen Einzelgespräch den Tod Zeobin's. Wie die folgenden, so wird auch dieser Akt durch einen Chorgesang beendet.

Akt IV: Rodomont, «*le fils des Titanes*», beschließt, nachdem er sich mit Sicambras noch einmal beraten hat, Isabella in seine Gewalt zu bringen, weil er ein Verbrechen aus Liebe für statthaft hält. Gleich darauf trägt er seine Bewerbungen Isabellen vor, die zuerst mit Bitten den immer zudringlicher werdenden Freier abzuwehren versucht, dann aber ihre Zuflucht zu einer List nimmt. Sie erzählt Rodomont von wunderbaren Kräutern, die den Körper unverwundbar machen, und

lädt ihn ein, sie mit ihr zu pflücken. Rodomont leistet der Einladung Folge.

Akt V: Fleurdelys erfährt durch den langen Bericht eines Boten die Einzelheiten des Todes ihrer Herrin und bricht darauf in endlose Klagen aus, mit denen die Tragödie schließt.

Von einer Handlung in der Isabella können wir, streng genommen, nicht sprechen. Monologe und Dialoge wechseln miteinander ab; nirgends ist das Auftreten einer Person motiviert, nirgends der Umschlag einer Gesinnung dargestellt. Alles ist Erzählung, und, was noch schlimmer ist, die Erzählungen wiederholen sich; so wird Zeobin's Tod nicht weniger als dreimal geschildert (Akt I von Zeobin's Geist, Akt II von Isabelle, Akt V vom Boten).

Diese Schilderung und der Bericht über Isabellens Tod sind die einzigen größeren Entlehnungen aus der entsprechenden Episode des *Orl. fur.* Ferner geht Rodomont's Meinung (Akt IV, S. 66), ein Verbrechen aus Liebe sei statthaft, auf Ariost zurück, der (*Orl. fur.*, C. XXIV, 38) sagt:

> «*E facilmente ogni scusa s'ammette,*
> *Quando in Amor la colpa si riflette.*»

Weder Rodomont's Prahlereien, noch sein Zwiegespräch mit dem im Epos überhaupt nicht erwähnten Sicambras, noch Renault's, Brandimart's und Fleurdelys' Auftreten sind vom französischen Dichter aus der italienischen Quelle entlehnt. Renault steht bei Ariost ebensowenig in Verbindung mit der Isabella-Episode wie das rührende Liebespaar Brandimart und Fleurdelys (cf. *Orl. fur.*, C. XLI, st. 101 u. C. XLIII, st. 154 ff.). Eigentümlich ist das Erscheinen von Zeobin's Geist am Anfange des Stückes; vielleicht gehen wir nicht irre, wenn wir die Einführung des Geistes durch Montreux als eine Reminiszenz seiner Ariostlektüre betrachten, wo gleich im 1. Gesange (st. 25) der Geist Argaglia's aus dem Flusse auftaucht. Vielleicht auch fand Montreux das Vorbild der «*Ombre*» in Garnier's *Hippolyte*, einem Stücke, welches mit dem Auftreten des Geistes von Egee beginnt. Der Botenbericht am Schlusse der Tragödie ist eine Nachahmung Garnier's,

bei dem solche Berichte, ebenso wie bei Montreux, die dramatische Handlung ersetzen.[1])

Von den auftretenden Personen interessiert uns nur Rodomont, insofern er hier zum erstenmal in einer aus Ariost entlehnten Tragödie auftritt. [2]) Offenbar schwebte dem Dichter der Rodomont der Komödie vor, da der Rodomont des Ariost, wie wir bereits bemerkt haben, keineswegs der Prahlhans und Weiberfreund ist, wie ihn Montreux darstellt.

Die Schilderung seiner Heldentaten ist voll von Übertreibungen; er hält sich für einen Nachkommen der Titanen (Akt IV, S. 60); keiner der Paladine des großen Karl ist ihm gewachsen. Um Isabellens Liebe zu gewinnen, lügt er ihr vor, daß zahllose Könige und Fürsten ihm untertan seien:

> «*Cent Roys à me servir et mille riches Princes*
> *Me venant faire ioug et offrir leurs provinces.*»
>
> (Akt IV, S. 67).

Als dann Isabella sich trotzdem ablehnend gegen ihn verhält, sagt er ganz erstaunt:

> «*Mais celle ne doit pas penser estre en malheur*
> *Qui tient de Rodomont esclave la valeur*
> *Qui commande sur luy comme vous Isabelle.*»
>
> (Akt IV, S. 67).

Alle Frauen, selbst die Göttinnen, begehren, wie er sich rühmt, seine Liebe:

> «*Car quand bien amoureux de la fière Pallas,*
> *De Junon, de Venus, et Diane, la belle,*
> *Chacune paroistroit à mes désirs cruelle?*
> *Rodomont peut assez pour en despit des Dieux*
> *Ravir d'elles le bien dont il est ennuyeux (envieux?).*»
>
> (Akt 1, S. 13.)

Dagegen vermissen wir eine Hauptschwäche Rodomont's, die bei Ariost (O. f., C. XXIX, 20—23) so prächtig geschildert ist, nämlich die allzu große Liebe dieses Mohamedaners für den Wein.

---

[1]) *Vgl.* Morf, *Gesch., S. 213;* Suchier u. Birch-Hirschf.. *Gesch., S. 359.*

[2]) Bauter's *Rodomontade fällt erst in das Jahr 1605; s. ob. S. 131*

Einige Stellen in Montreux' Tragödie sind nahezu Übersetzungen des Originals, nur daß der französische Dichter alles mit größerer Ausführlichkeit und Schwerfälligkeit wiedergibt. So sagt Rodomont zu dem Vorschlage Isabellens, die Wunderkräuter zu suchen:

«Je le veux, il me plaist, ensemblement allons
Chercher toutes ces fleurs au-dessous des vallons,
Allons ensemblement sur les costeaux superbes
Ces racines cueillir et amasser ces herbes.»

(Akt IV, S. 80.)

Man vergleiche damit *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 19:

«Ella per balze e per valloni oscuri
Dalle città lontana e dalle ville
Ricoglie di molt' erbe; e il Saracino
Non l'abbandona, e l'è sempre vicino.»

Im nämlichen Akte finden sich folgende Worte Isabellens:

«Je veux bien vous aymer, bien qu'en ayez pouvoir
Plus belle que je suis, mille beautez avoir
Mais je vous veux avant une recepte apprendre.»

(Akt IV, S. 82.)

Die entsprechende Stelle bei Ariost (O. f., C. XXIX, st. 14) lautet:

«Potrete tuttavia ritrovar cento
E mille donne di viso giocondo;
Ma chi vi possa dar questo mio dono,
Nessuno al mondo, o pochi altri ci sono.»

Eine weitere Nachahmung findet sich noch im 5. Akte, wo es heißt:

«Découvre son beau col, monstre son chaste sein,
Dit au More cruel: Or maintenant espreuve,
Si rien plus dur que moy à ton avis se treuve.»

(Akt V, S. 98.)

Ähnlich hieß es schon im *Orl. fur.*, C. XXIX, st. 25:

«Bagnossi, come disse, e lieta porse
All' incauto Pagano il collo ignudo.»

Man vergleiche hier die wirkungsvolle Kürze bei Ariost gegenüber der Schwerfälligkeit der Montreux'schen Schilderung!

Endlich gehört noch eine andere Stelle in demselben Akte (S. 99) hierher:

«Rodomont enyvré tire son fer alors,
En frappe sur le col qu'il sépare du corps
De la chaste Isabelle, et mourant vénérable
Prononça son Zeobin (sic!) *d'une voix lamentable.»*

Fast geradeso lautet die betreffende Stelle im Original (*Orl. fur.*, C. XXIX, st. 25, 26):

«. . . e scorse
Sì colla mano et sì col ferro crudo,
Che del bel capo, già d'Amore albergo,
Fe tronco rimanere il petto e il tergo.
Quel fe tre balzi; e funne udita chiara
Voce, ch'uscendo nominò Zerbino.»

Sollen wir ein Gesamturteil über *Isabelle* fällen, so kann dies nur ein in jeder Beziehung ungünstiges sein. Montreux hat in diesem Stücke bewiesen, daß ihm alles Zeug zu einem Dramatiker fehlt, daß er keine Ahnung von dramatischer Handlung, von Entwicklung oder von der Zeichnung von Charakteren hat. Jeder der Akte beginnt mit einem oder zwei langen Monologen, geht dann über auf ein langes Zwiegespräch und endet wiederum mit einem Monologe. Am glücklichsten ist er immer noch da, wo er sich an seine Quelle hält.

Es kann uns daher nicht wundernehmen, wenn die Kritiken über Montreux und speziell über seine *Isabelle* gerade nicht voll des Lobes sind.

Die Brüder Parfaict[1]) bezeichnen die dramatischen Leistungen Montreux' als ungenießbar, von seiner *Isabelle*[2]) sagen

[1]) *Hist. du Th. fr. III, 479: «A notre égard, trop contens de la lecture de ses Poëmes Dramatiques, nous nous promettons bien de n'y jamais retourner.»*

[2]) *Ibd., S. 496: «L'Auteur n'a fait que mettre ce sujet en mauvois vers François et lui donner une forme Dramatique à la manière de son tems . . .»*

sie nur, daß der Dichter den bei Ariost vorgefundenen Stoff in schlechte französische Verse gebracht und nach Art der Zeit dramatisiert habe. Nach Goujet sind der Stil und die Ausdrucksweise unseres Stückes sehr hart, die Verse dagegen unter der Mittelmäßigkeit.[1]) Mouhy nennt das Stück schlecht und tadelt besonders den Versbau.[2]) Hauréau meint, die Isabelle sei einfach eine Paraphrasierung der Ariost'schen Episode, die aus einer Reihe von Reden bestehe und deren größter Fehler sei, daß sie äußerst langweilig wirke.[3]) Günstiger ist die Kritik über unseren Dichter in der *Nouv. Biogr. gén.*[4]), welche die warme Sprache und die stellenweise sehr schönen Verse des Stückes besonders hervorhebt. Faguet, nach welchem Montreux ein Schüler Garnier's ist, bezeichnet dessen Tragödie als zu langweilig und als veraltet für ihre Zeit; die Isabelle nennt er nach dem *Journal du Th. fr.* *«romanesque et bizarre.»*[5])

Die *Grande Encyclopédie* charakterisiert Montreux' Stücke als „ungleichwertig, meist mittelmäßig", schweigt aber über die Isabelle.[6]) Rigal endlich scheint dieselbe überhaupt nicht zu den regelrechten Tragödien rechnen zu wollen[7]), denn er sagt von ihr: *«Avec son apparition d'ombre au début et, à la fin, son suicide héroïque raconté par un messager, elle a la prétention d'être une tragédie régulière».*[8])

---

[1]) *Bibl. fr., Bd. XV, 104.*

[2]) *Tablettes, S. 134: «mauvaise et mal versifiée».*

[3]) *Hist. du Maine, S. 424: «La tragédie de Montr. est simplement une paraphrase du récit de l'Arioste et toute cette paraphrase consiste en de longs discours récités successivement par l'ombre de Zeobin, par Rodomont, par Sicambras, son écuyer, par Isabelle, par Fleurdelys, par Brandimart et par le preux Renaud etc.»*

[4]) *Nouv. Biogr. gén., XXXVI, 397.*

[5]) *La Trag. fr., S. 315: «Montreux est en retard sur son temps.» Fag. erklärt, ein Exemplar der Isabelle nicht gefunden zu haben, und beruft sich deshalb auf das Journal du Th. fr.*

[6]) *Bd. 24, 278.*

[7]) *Le théâtre de la Ren., in: Julleville, III, 315.*

[8]) *Alex. Hardy, von dem bekanntlich 12 Stücke nur dem Titel nach durch das Stück Mahelot's (s. darüber Rigal, A. Hardy, S. 72 u. 176 u. bes. Rigal, Le Th. fr. avant Corneille, S. 310 ff., wo das «Mémoire» von Mahelot genau beschrieben ist) erhalten sind, schrieb auch eine Tragödie «La folie*

Außer Montreux' *Isabelle* besitzen wir noch eine zweite Tragödie, in welcher die Isabella-Episode behandelt wird, welche jedoch, wie aus dem Titel derselben hervorgeht, Zerbin's Abenteuer mit seinen treulosen Freunden Choret und Odoric (Orl. fur., C. XVIII) umfaßt.[1] Da ein Verfasser von den Forschern[2], die das Stück erwähnen, nicht angegeben ist, sind wir auf Vermutungen angewiesen, oder müssen auf eine Lösung der Verfasserfrage verzichten. Unseres Erachtens käme in erster Linie Ch. Bauter in Betracht, der ja, wie wir bereits sagten, außer den beiden schon erwähnten Tragödien noch andere ähnliche, uns aber nicht bekannte Stücke schrieb[3]; als zweiter vermutlicher Verfasser wäre Coignee de Bourron zu nennen, der 7 Jahre früher auch die Rolandepisode dramatisch behandelt hatte. Da es uns bisher nicht möglich war, das Stück in einer der Pariser Bibliotheken ausfindig zu machen, können wir unsere Hypothesen nicht näher begründen. Wir möchten nur darauf hinweisen, daß Bourron's Stücke

---

dysabelle» (= *La folie d'Isabelle*), *von der* La Vallière (*Bibl. I, 551*) *sagt, sie scheine dem Ariost entlehnt zu sein. Doch läßt die dem Stücke hinzugefügte Bühnenweisung Mahelot's einigen Zweifel über die Richtigkeit von La Vallière's Vermutung erstehen. Denn jener sagt in der Bühnenweisung u. a.: «Il faut que le théâtre soit beau, et à un des côtés une belle chambre où il y ait un beau lit, des sièges pour s'asseoir. La dite chambre s'ouvre et se ferme plusieurs fois. Vous la pouvez mettre au milieu du théâtre, si vous voulez.» Diese Angabe des Schauplatzes würde absolut nicht stimmen zur Isabellaepisode bei Ariost. Auch eine Tragödie, in welcher Renault eine bedeutende Rolle spielt, scheint Hardy geschrieben zu haben* (*siehe* Rigal, *Al. Hardy, S. 72*); Stengel (*Neudruck des Al. Hardy, S. IV*) *meint, dieselbe sei identisch mit dem von uns bereits erwähnten Stücke La mort de Bradamante* (*1622; siehe* Parfaict, *Hist. IV, 365 u.* La Vall. *I, 549*); *doch spielt Renault in dieser Tragödie eine so untergeordnete Rolle, daß wir Stengel's Vermutung zurückweisen müssen. Weitere Untersuchungen sind hierüber noch nicht angestellt.*

[1]) *Les Amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive, où il est remarqué les périls et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde, et comme il est délivré de la mort par Roland. Troyes. 1621. 8°.*

[2]) Beauch., *Rech., 2. Teil, S. 92;* La Vallière, *Bibl. I, 536;* Mouhy, *Abrégé I, 501.*

[3]) *Vgl. auch* Beauch., *l. c., S. 72.*

Angelique et Medor und der anonymen Tragödie ein auffällig langer Titel gemeinsam ist, wie ihn andere zeitgenössische Stücke nicht aufzuweisen haben.

Eine Inhaltsangabe der Tragödie findet sich bei La Vallière.[1]) Das Stück ist außerdem bei Beauchamps [2]) und Mouhy [3]) erwähnt, welch' letzterer es zu seiner Zeit schon zu den «*Pièces Anonymes et Trés difficiles à trouver*» zählt.

4. Die Ginevra-Episode.[4])

Diese Episode gehört zu den in Frankreich am meisten gelesenen. Schon Mellin de Saint-Gelais und Desportes versuchten sie in ihrer Muttersprache nachzuerzählen; auch in England war sie, wie wir gesehen haben, schon frühzeitig bekannt, und beliebt, wohl deshalb, weil der Schauplatz derselben Schottland ist. Die Episode umfaßt im italienischen Epos drei Gesänge (C. IV, st. 56—72, C. V ganz, C. VI, st. 2—16).

Von allen Episoden des *Orl. fur.* wird die Geschichte der unglücklichen schottischen Königstochter zuerst dramatisch behandelt.

Am Faschingsdienstag des Jahres 1564 [5]) nämlich wurde eine Tragikomödie *Genièvre* im Schlosse zu Fontainebleau vor dem königlichen Hofe aufgeführt, wobei die Rollen von den einzelnen Mitgliedern des Hofes gespielt wurden.[6])

---

[1]) *Bibl. I, 536 ff. In dem Bull. ital. (IV, 60—61) gibt Toldo eine Inhaltsangabe des Stückes genau nach* La Vallière, *ohne jedoch seine Quelle zu nennen. Über die Verfasserfrage äußert er sich nicht, wie es überhaupt dem ganzen Artikel an Gründlichkeit mangelt.*

[2]) *Rech., 2. Teil, S. 92.*

[3]) *Abrégé I, 501.*

[4]) *Über die Quelle ders. (Bandello, Novelle. Ia parte, nov. 22) siehe Rajna, Le fonti dell' Orl. f., S. 128 ff.*

[5]) Madeleine, *Poètes fr. à Fontainebleau, S. 359 und* Lanson, *Les orig. de la trag. class. (Rev. d'Hist. litt. 1903. X, 418).*

[6]) *Nach Brantôme's Erzählung, die wir nachfolgen lassen, gewinnt es den Anschein, als ob nur weibliche Personen spielten. Doch glauben wir, daß Brantôme's Schilderung in diesem Falle nicht ganz genau ist, zumal wir wissen, daß z. B. der Epilog von Castelnau, also von einem Manne vorgetragen wurde.*

Das Stück scheint verschollen zu sein; doch haben wir einen ziemlich eingehenden Bericht des französischen Chronisten Castelnau[1]), welcher selber an der Aufführung der *Genièvre* tätigen Anteil nahm. Dem Lokalhistoriker Madeleine aus Fontainebleau gebührt das Verdienst, auf das Stück neuerdings aufmerksam gemacht zu haben.

Wir wollen auf diese merkwürdige Aufführung näher eingehen und Madeleine's Bericht darüber durch Hinzuziehung neuer Quellen ergänzen.

Außer von Castelnau wird nämlich unsere Tragödie auch von Brantôme[2]) in den *Dames illustres* erwähnt, wobei er die Vorliebe Katharina's von Medici, der damaligen französischen Königin, für Turniere und andere Arten von Waffenspielen hervorhebt und erzählt, wie „eine Komödie von der schönen Ginevra aus Ariost" von «*madame d'Angoulême et par ses plus honnestes et belles princesses et dames et filles de sa cour*» so vortrefflich, wie noch keine andere aufgeführt wurde.[3]) Dan Michel erwähnt die Aufführung einer Komödie am Abend des Faschingssonntags, so daß wir es hier entweder mit einer kleinen Zeitverwechslung zu tun haben, oder wir müßten annehmen, Dan spreche von einem anderen Stücke.[4])

Aus der Korrespondenz der Königin selbst geht hervor, daß sie Anfangs Februar 1564 in Fontainebleau war, wo sie ihren Gemahl erwartete, doch erwähnt sie sonderbarerweise nichts von den Festlichkeiten.[5])

Auch Castelnau nennt den Titel unseres Stückes nicht, sondern berichtet[6]) nur über den Epilog, den er „nach der Komödie, die von einem jeden bewundert wurde", vorzutragen hatte und dessen Verfasser kein Geringerer war als **Ronsard.**

---

[1]) *Mémoires sur les règnes de François II, Charles IX, Henri III, et de Catherine de Médicis. P. 1621, 4°, S. 234 ff.*

[2]) *Œuvres de Br.* (*Ausg. Lalanne, II, 346*).

[3]) *Ibd., S. 347: «Une comedie sur le sujet de la belle Genevre de l'Arioste.»*

[4]) *Le Tresor des Merveilles de la Maison royale de Fontainebleau, S. 53.*

[5]) *Lettres de Cath. d. Médicis, Bd. II, 145* (*in der Sammlung der Documents inédits de l'Hist. de France*).

[6]) *Mémoires, S. 234: «Et après la Comedie qui fut admiree d'un chascun . . .»*

In seinem *Boccage Royal* spielt Ronsard sogar auf die *Genièvre* an, als er sich an Katharina von Medici wendet und die Erinnerung an die Fontainebleauer Festlichkeiten auffrischt; die betreffenden Verse lauten[1]:

> «*Quand voirrons-nous sur le haut d'une scène*
> *Quelque Janni ayant la joue pleine*
> *Ou de farine ou d'encre qui dira*
> *Quelque bon mot qui vous réjouira?*
> *Quand voirrons-nous un autre Polynesse*
> *Tromper Dalinde?* . . . . »

Ein Kommentator des *Boccage Royal*, Pierre de Marcassus, nahezu ein Zeitgenosse Ronsard's, bemerkt zu den beiden letzten Versen, daß sie auf ein Stück anspielen, welches 1564 zu Fontainebleau gespielt wurde.[2])

Endlich wird in Vauquelin's *Art poetique*[3]) ein Stück, welches die Ginevra-Episode behandelt, als Muster einer Tragikomödie zitiert:

> «*Puis qu'est il rien plus beau qu'vn aigreur adouci,*
> *Par le contraire euent de la Peripetie?*
> *Polinesse croyoit la mort d'Ariodant,*
> *Esperant voir ietter dans vn brasier ardant*
> *L'innocente Geneure, alors que miserable*
> *Au contraire il se void mourir comme coupable.*»

Diese Verse beziehen sich sicherlich auf die in Fontainebleau aufgeführte Genièvre, es müßte denn sein, daß später noch ein anderes, uns unbekanntes, ähnliches Stück veröffentlicht wurde.

Über den Verfasser der *Genièvre* sind wir vollständig im Dunkeln. Es ist indes anzunehmen, daß derselbe in dem damals in Fontainebleau weilenden Dichterkreis zu suchen ist. Sehr wichtig scheint uns die Tatsache, daß bereits 1556 eine französische Bearbeitung unserer Episode von Claude

---

[1]) *Boccage royal (p. p. Blanchemain) III, S. 384.*

[2]) *Bei* Madeleine, *l. c., S. 359 angeführt.*

[3]) *Les diverses Poésies de Vauquelin I, 88; im 2. Buch des Art poëtique.*

Taillemont geliefert wurde, welche jener Tragödie als Quelle dienen konnte.[1]) Oder sollte Cl. Taillemont später seine Bearbeitung zu einem Drama umgeändert haben? Vorerst können wir jedoch über diese Frage keine genügende Antwort geben.

Sind wir über die *Genièvre* von Fontainebleau nur auf Vermutungen angewiesen, so besitzen wir dagegen die *Genèvre* des Claude Billard, welche dieser Dichter im Jahre 1610 veröffentlichte und die noch im nämlichen Jahre über die Bühne ging. Billard, in seiner Jugend Page der Herzogin von Retz, später ein tatenloses Leben auf seinem Schlosse Courgenay verbringend, hinterließ sieben Tragödien und die Tragikomödie Genèvre, einige kleinere französische und lateinische Gedichte und ein religiöses Epos, *L'Église triomphante,* das jedoch nicht veröffentlicht wurde.

Wir lassen zunächst eine Inhaltsangabe seiner Tragikomödie folgen.

Ariodan erzählt in einem neun Seiten langen Monologe, wie er von seiner Geliebten Ginevra und dem Herzoge Polynesso verraten worden ist, und sein Schmerz hierüber ist so groß, daß er sich zu töten beschließt. Nachdem der Chor ein Klagelied über die verhängnisvollen Folgen der Eifersucht angestimmt hat, deutet er an, daß Ariodan vielleicht falsch gesehen habe und daß der Verleumder von Ginevra's Ehre bestraft werden würde.

Akt II: Ariodan's Bruder, Lurquain, verflucht die treulose Ginevra, weil sie seinen Bruder in den Tod getrieben habe; er will ihren Frevel blutig rächen, indem er den König, Ginevra's Vater, zur Anordnung eines „Gottesurteils" drängt, das die Schuld oder Unschuld des Mädchens ans Tageslicht bringen soll. Der Chor nimmt am Schlusse des Aktes für die Königstochter Partei, da er von deren Unschuld fest überzeugt ist.

---

[1]) *Le conte de l'infante Genevre figle du Roy d'Escosse pris du Furieux et fet Françoes. — Die Erzählung befindet sich in der Tricarite des Cl. Taillemont, Lyonoes, Lyon, J. Temporal, 1556, 8°. Nur bei Du Verdier, S. 954, erwähnt.*

Akt III: Ginevra beweint in einem fünf Seiten langen Monologe ihren tot geglaubten Ariodan, um so mehr, als sie den Grund seines Selbstmordes nicht ahnen kann, worauf schließlich der Chor ein Loblied auf die lindernde Wirkung der Tränen anstimmt.

Akt IV: Nachdem Lurqain mit harten Worten Ginevra des Verrates an Ariodan beschuldigt hat, bricht diese wiederum in laute Klagen aus und bedauert ganz besonders, daß ihr in der Ferne weilender Bruder Zerbin für ihre Ehre nicht eintreten kann. Die königlichen Eltern suchen ihr Kind zu trösten, und rufen Gott und die Heiligen in langen Bitten zum Beistande an, damit der bevorstehende Zweikampf ein gutes Ende für Ginevra nehme. In solcher Bedrängnis weiß auch der Chor keinen andern Trost als das unerschütterliche Vertrauen zu Gott, der die Unschuld rette.

Akt V: Noch ehe der Zweikampf zwischen Lurquain und dem unbekannten Ritter, der sich in letzter Stunde für Ginevra gemeldet hat, zum Austrag kommt, erscheint Renault am Hofe. Nachdem er mit ausführlichen Worten seine Herkunft und seine Heldentaten berichtet hat, erzählt er, daß er Dalinde, die Vertraute Ginevra's und verstoßene Geliebte Polynesso's, getroffen habe; von ihr sei ihm mitgeteilt worden, daß sie in der Kleidung ihrer Herrin mit Polynesso das nächtliche Stelldichein am Balkon gehabt habe. Aus Dalinden's weiterem Berichte ergibt sich, daß Polynesso seinem Freunde Ariodan den Glauben an die Treue Ginevra's rauben und deren Liebe dann selber gewinnen wollte.

Auf diese Erzählung Renault's hin wird der Zweikampf sofort aufgehoben, und Polynesso auf königliche Verfügung hin dem Feuertode überliefert, der unbekannte Ritter aber, der in letzter Stunde für die Königstochter eintreten wollte, ist kein anderer als Ariodan, welcher sich allerdings ins Meer geworfen hatte, aber durch das kalte Wasser bald wieder zur besseren Einsicht gebracht wurde. Bereitwillig belohnt der König den tapferen Ariodan mit der Hand seiner Tochter.

Was das Verhältnis dieser „Handlung“ zu Ariost betrifft, so findet sich nur e i n e Abweichung von der italienischen Quelle; während nämlich Polinesso in der Tragikomödie den

Feuertod stirbt, scheint dieser Verräter bei Ariost ohne Bestrafung davongekommen zu sein (cf. *Orl. fur.*, C. VI, st. 15). Trotz dieser engen Anlehnung an den Epiker lassen sich keine wörtlichen Nachahmungen oder Übersetzungen einzelner Szenen nachweisen. Billard ist viel weitschweifiger als sein Vorbild; wo Ariost mit einem oder ein paar Versen eine Situation zeichnet oder eine Gemütsstimmung schildert, da malt der französische Dichter breit aus, wobei er besonders die Rumpelkammer der griechischen und römischen Mythologie ausplündert, wie es eben damals in der Schule Garnier's Sitte war. So beruht Ariodan's langer Monolog (Akt I, 1) auf den zwei Versen bei Ariost (*Orl. fur.*, C. V, 52):

> «*Cadde in tanto dolor, che si dispone*
> *Allora, allora di voler morire.*»

Ebenso ist Lurquain's Monolog (Akt II, 1) eine Ausmalung der 4 Verse im *Orl. fur.* (C. V, 61):

> «*Di tutti il suo fratel mostrò più lutto,*
> *E si sommerse nel dolor si forte,*
> *Ch'ad esempio di lui contra sè stesso*
> *Voltò quasi la man' per irgli appresso.*» [1])

Endlich sind Ginevra's Klagen um den totgeglaubten Geliebten eine breit angelegte Paraphrase der 60. Stanze des 5. Gesanges.

Von einer Charakterisierung der Personen des Stückes kann streng genommen nicht gesprochen werden, da sie immer nur auftreten, um irgend eine Begebenheit zu erzählen; natürlich sind die männlichen Charaktere nicht mehr die tatendurstigen Helden Ariost's, die lieber wuchtige Streiche austeilen als lange Reden halten. Eine bemerkenswerte Änderung hat im französischen Drama besonders Renault erfahren; er spricht ungemein viel, und zwar in den hochmütigsten Ausdrücken, von sich und seinen Heldentaten, so daß er auffällig an den Rodomont der früher von uns behandelten Stücke erinnert. So tritt er gleich anfangs mit folgenden Worten auf:

---

[1]) *Im Unterschiede von Ariost geht hier (Akt IV, 2) Lurquain zu Ginevra selbst, während er im Epos nur vor den König tritt und das Gottesurteil verlangt.*

«*J'adore ce grand Dieu, je loue mille fois*
Le grand Dieu qui m'a fait et Chretien et François
Et du sang de Clairmont . . .»

(Akt V, 1, S. 76).

Von seinen Taten spricht er sodann in höchst prahlerischer Weise:

«*J'ay bravé l'Orient et porté sur le front*
Plus de palmes de prix, trophées de victoires
Qu'il ne court dans la mer d'eau flottante de Loyre,
Que le Tage n'éclot en ses flots écumeus
De sablons à grains d'or, ny que le Nil fameus
Ne voit d'arbres touffus aux grands monts de la Lune»

(Akt V, 1, 77).

In diesem Tone geht es mehrere Seiten hindurch.

Den Chorgesängen jedoch kann man einen gewissen poetischen Wert nicht absprechen. Meist in bilderreicher Sprache sich bewegend, beschäftigen sie sich mit einem dem Inhalt des vorausgehenden Aktes entsprechenden Thema. So widmet der Chor am Schlusse des II. Aktes der „Wahrheit" folgende Zeilen:

«*Vérité, fille impoluë*
A pour son pere le temps,
Pour mere la plaine bleue
Des Cieux au tour inconstans:
Le temps muable, et les Dieux,
Descouvrant tout à nos yeux.»

Besonders poetisch ist der Chorgesang am Ende des 3. Aktes; da vernehmen wir das Lob der Tränen in folgendem Sechszeiler:

«*Nature donne aux oyseaux*
Le bec et l'aile pour armes;
Le courage aux lyonceaux,
Aux dames l'œil et les larmes:
Bel œil le Roy de nos cœurs,
Larmes vengeance aux langueurs.»

In demselben Chore ist darauf hingewiesen, daß Ginevra's Schmerz der Freude Platz machen wird, wie nach langer

Dürre die Blume durch erquickenden Regen neubelebt und erfrischt wird:

> «*Comme un orage d'esté*
> *Commence par le tonnere,*
> *Finit par l'humidité,*
> *De pluie abreuvant ses pleurs*
> *Farde l'émail de nos fleurs.*»

Das Gleichnis stammt übrigens aus dem *Orl. fur.*, wo ebenfalls die glückliche Wendung früherer Betrübnis mit der vom Regen erquickten Blume verglichen wurde (C. 32, 108).

Abgesehen von diesen einzelnen lyrischen Schönheiten ist die *Genevre* Billard's ein schlechtes Machwerk, das den Namen Tragikomödie überhaupt nicht verdient, da es keine Handlung, sondern nur eine lange Reihe von Monologen und ein paar Dialoge enthält.

Nicht besser lautet das Urteil der Forscher, die das Stück gelesen und kritisiert haben. Beauchamps macht dem Dichter der *Genevre* den Vorwurf unberechtigter Eitelkeit, die aus seiner Widmung des Werkes an den König hervorgehe [1]; allerdings scheinen Billard's Zeitgenossen eine ebenso hohe Meinung wie dieser selbst von der *Genevre* und seinen anderen Stücken gehabt zu haben.[2])

Der Verfasser der *Anecdotes dramatiques* [3]) spricht ihm

---

[1]) *Rech., 2. Teil, S. 84.*

[2]) *In dem von uns benutzten Sammelbande von Billard's Tragödien findet sich ein Sonett des Lyrikers Habert, welches Billard an die Spitze der tragischen Dichter stellt; man vergleiche Nr. 2 u. 3:*

> «*Billard sent de liesse émouvoir ses esprits*
> *De se voir le vainqueur des Poëtes Tragiques:*
> *Phoebus orne son chef de fueillages Delphiques,*
> *A l'Art de Melpomene estant le mieux appris.*
> *A Sophocle, Euripide et Seneque il fait honte,*
> *Jodele, la Peruse et Garnier il surmonte,*
> *Deplorant les malheurs des Princes et des Roys.*»

[3]) *Bd. III, 46:* «*.... des pensées naïves, exprimées d'un style ampoulé et hyperbolique, forment un mélange réjouissant, mais ce plaisir est celui que donne une Farce.*» — Parfaict (*Hist. IV, 129*), *die nur den Titel des Stückes anführen, behaupten irrtümlicherweise, der Stoff der Genevre sei der nämliche, den Nicolas Chrétien bereits unter gleichem*

die Kunst ab „Intrigen zu knüpfen“ und Dialoge zu schaffen, und stellt seine Stücke auf das gleiche Niveau wie die Farcen. Nach Goujet ist die *Genevre* so langweilig, daß man sie kaum lesen kann; ähnlich ist das Urteil Mouhy's, der den Dichter der Genevre als eingebildet, diese selbst als „schlecht in jeder Beziehung“ bezeichnet[1]). Sainte-Beuve konstatiert in Billard's Tragödien einen oft grotesken Gegensatz zwischen Form und Inhalt.[2]) Eingehend mit dem Dichter der Genevre, nicht aber mit dieser selbst, beschäftigt sich Faguet, dessen Urteil mit dem unserigen im großen und ganzen übereinstimmt.[3]) Nach ihm hat Billard's Theater nur historischen Wert, weil alle seine Stücke den großen Fehler haben, nahezu ganz arm an Handlung und in einer schwerfälligen, kalten Sprache geschrieben zu sein; Faguet nennt sie darum nur dialogisierte Elegien, die alle Fehler der Garnier'schen Schule im höchsten Grade, dagegen nur wenige von deren Vorzügen besäßen.[4]) G. Wenzel findet, daß Billard's Monologe einen elegischen Zug aufweisen, welcher sich bereits in den antiken klassischen Stücken finde.[5]) Rigal endlich glaubt, der Verfasser der Genevre sei von Alex. Hardy beeinflußt worden; mit Ausnahme der fünften Akte seien seine Stücke geistlos und veraltet.[6])

Titel behandelt habe, und der in ihrem Werke gelegentlich der Erwähnung Chrétiens bereits analysiert worden sei. Eine vorgenommene Untersuchung ergab, daß es sich nicht um die Genevre, sondern um eine Tragödie «Alboin» handelt, deren Stoff von beiden Dichtern dramatisch bearbeitet wurde.

[1]) *Tablettes, I. Teil, S. 110, Abrégé I, 219.*

[2]) *Le 16e siècle, S. 314.*

[3]) *La Trag. fr., S. 325ff.*

[4]) *Ibd., S. 330: «Peu d'invention, une composition exacte et monotone, avec un peu de mouvement parfois au dénouement, beaucoup de déclamation et quelquefois un peu d'éloquence; tous les défauts de l'école de Garnier poussés à leur perfection, quelques-unes des qualités de cette école à un degré estimable, voilà l'idée d'ensemble que l'on garde de Claude Billard.»*

[5]) *Die Trag. Montchrestien's, S. 11.*

[6]) *Le Théâtre au 17e siècle (Jullev. IV, 190): «... il lui est arrivé de mettre quelque mouvement dans ses cinquièmes actes; mais comme tout le reste est vide et démodé!»*

Ein weiteres der Ginevra-Episode entnommenes, fünfaktiges Stück wurde 1631 von dem ziemlich unbekannten Dichter Du Rocher unter dem Titel *L'Indienne amoureuse ou l'heureux Naufrage* veröffentlicht.[1]) Zwei Jahre später ließ er die Pastoralkomödie *Melize* erscheinen, welche Weinberg ein mittelmäßiges Stück nennt.[2]) Weitere Stücke sind von dem Dichter nicht bekannt.

Der ziemlich verwickelte Inhalt unserer Tragikomödie ist folgender:

Akt I: Cleraste, Prinz von Peru, erzählt wie ein grausames Geschick ihn, seinen Bruder Rodomare und seinen Ratgeber und Admiral Melidor durch einen Sturm an die Küste von Florida geworfen hat. Diese drei Schiffbrüchigen kommen gerade zur rechten Zeit, um Axiane, die Tochter des Königs Syname aus den Händen Meander's zu befreien, welcher ihr Gewalt antun will. Auf Bitten Cleraste's erhält der scheinbar reuige Meander von Axiane Vergebung. Rosemonde, Prinzessin von Cusko, erklärt sogar, trotz dieses Vorfalls, Meander weiter lieben zu wollen.

Akt II: Cleraste hat gleich zu Axiane beim ersten Anblick eine tiefe Neigung gefaßt, welche diese nicht unerwidert läßt. Beide gestehen sich ihre Liebe und widmen sich gegenseitig Liebesverse, die sie auf ein Stück Papier niederschreiben. Dann ruhen sie bei Einbruch der Nacht am Fuße eines Baumes aus. Inzwischen entwendet jedoch Meander dem schlafenden Cleraste die Verse, die ihm soeben Axiane gewidmet hat.

Akt III: Meander, der Axiane leidenschaftlich liebt, beschließt, seinen Nebenbuhler Cleraste dadurch zu beseitigen, daß er dessen Glauben an Axianens Treue erschüttert. Er übergibt ihm zu diesem Zwecke jene Verse mit der Behauptung, Axiane habe sie an ihn, den Meander, gerichtet. Außer-

---

[1]) *Siehe Bibliographie, S. XI.* Mouhy, *Abrégé II, 143, gibt als Druckjahr 1611 an;* Maupoint, *Bibl., S. 175, 1632,* Brunet *endlich 1636; das uns vorliegende Exemplar ist von 1631. Eine andere Ausgabe erschien 1635.*

[2]) *Das franz. Schäferspiel, S. 124.*

dem versichert er, daß er ihm abends eine deutlichere Probe von deren Untreue auf dem Balkon des Palastes geben wolle. Cleraste glaubt in der Tat an Axiane's Verrat, nachdem er Meander mit einem weiblichen Wesen an dem besagten Platze gesehen hat. Doch war jene Gestalt nicht seine Geliebte, sondern Rosemonde, welche auf Geheiß Meander's sich mit Axiane's Kleidern angetan hatte. Der getäuschte Cleraste will die vermeintliche Untreue Axiane's nicht überleben, sondern stürzt sich ins Meer.

Akt IV: Nachdem Rosemonde in einem langen Monologe ihrer Reue über die Freveltat Ausdruck gegeben hat, kommt Cleraste heil und gesund von der Meeresküste zurück und erzählt, daß er im kalten Wasser plötzlich wieder neue Lust am Leben bekommen habe, und daher wieder ans Land geschwommen sei. Unterdessen treffen sich Rosemonde und Cleraste zufällig noch einmal in einer Grotte, wo letzterer die Verräterei Meander's aus Rosemonde's Munde erfährt.

Akt V: Axiane war von ihrem eigenen Vater ins Gefängnis geworfen worden, da Rodomare und Melidor, die beiden Augenzeugen der nächtlichen Balkonszene, als ihre Ankläger aufgetreten waren. Dort muß sie so lange bleiben, bis das vom König angeordnete Gottesurteil ihre Schuld oder Unschuld bewiesen hat. Als jedoch Meander's Verrat offenbar wird, läßt der König auch ihn in Ketten legen, aber selbst im Kerker hört der Elende nicht auf, Axiane durch die Mauer hindurch mit Liebesbeteuerungen zu bestürmen. Endlich soll das Gottesurteil in Form eines Kampfes zwischen den Vertretern der Anklage und den Vertretern der Angeklagten vollzogen werden. Melidor und Rodomare treten als erstere, Cleraste und Rosemonde als letztere in die Schranken. Nachdem aber Rosemonde im Kampfe den Helm verloren hat und daher erkannt wird, muß sie alles erzählen. Die Folge davon ist, daß Cleraste mit der Hand Axiane's, Rodomare mit der Hand Rosemonde's belohnt wird, während Meander seine Strafe in den Flammen findet.

Wie aus dieser Analyse zu ersehen ist, hat Du Rocher eine Reihe von Veränderungen und Zusätzen gegenüber der italienischen Quelle vorgenommen.

Der Schauplatz der Handlung wird von ihm nach Peru und nach Florida verlegt. Die entsprechenden Personen sind im Drama anders benannt und gehören anderen Ständen an; außerdem werden auch neue Rollen eingeführt; nämlich Erastrote, Cleraste's Vater, die beiden Gesandten Clidamour und Rosemonde; endlich wird die Rolle des Lurcanio bei Ariost, im Drama auf Melidor und Rodomare zugleich verteilt. Die Personen entsprechen sich im Stücke und in der Quelle folgendermaßen:

Cleraste	Ariodante
Axiane	Ginevra
Rosemonde	Dalinda
Meander	Polinesso
Melidor u. Rodomare	Lurcanio
Sycame	König v. Schottland.

Im Gange der Handlung finden sich folgende Veränderungen: Der Schiffbruch des Cleraste, die Begegnung mit Axiane und Meander, die Liebesszene zwischen dem Prinzen von Peru und der Königstochter von Florida, das Entwenden der Verse durch Meander, also der ganze erste Teil des Stückes bis Akt III, 5 ist eigene Erfindung des französischen Dichters. Ferner treffen sich Dalinda und Ariodante bei Ariost nicht, während bei Du Rocher Cleraste und Rosemonde in der Grotte und später noch einmal (V, 2) im Zwiegespräch sind; Zutaten des franz. Dichters sind auch die Kerkerszenen (V, 1 u. 4), die Beteiligung Dalinda-Rosemonde's am Kampfe, endlich die Art und Weise, wie die Aufdeckung von Polinesso-Meander's Verrat vor sich geht. Unverändert von der Quelle herübergenommen sind nur die Balkonszene, der Selbstmordversuch Ariodante-Cleraste's und die Anordnung des Gottesurteils durch den König auf Veranlassung von Clerastens Bruder.

Von den Charakteren haben besonders die beiden Haupthelden des Stückes eine Umgestaltung erfahren. Cleraste, der dem edlen Ariodante bei Ariost entspricht, wird zwar bei Du Rocher ebenfalls als edler, hilfsbereiter Mensch geschildert; aber seine Sprache ist zu geziert, als daß wir ihn mit einem Helden des

Orl. fur. vergleichen könnten. So schildert er z. B. die Reize seiner Geliebten mit folgenden Worten:

«*Ses yeux ne sont-ils pas deux soleils dont la flamme*
Sert d'un phare nouveau pour éclairer mon âme?
Son visage a-t-il pas des attraits ravissans
Qui dérobent au corps la liberté des sens?
La joue est un parterre où dans les fleurs écloses,
Ses lys en se mourant font renaistre les roses?
La bouche n'est-elle pas le plus charmant séjour
Où se puissent donner les oracles d'Amour?

(I, 3, S. 36).

An einer anderen Stelle (I, 2, S. 13) nennt er Axiane «*l'abrégé des chefs d'œuvre*», und die Verse, die er ihr widmet, könnten ebensogut im Hotel Rambouillet geschrieben worden sein (Akt II, 5, S. 45).

Meander ist durch seinen Versuch, Axiane mit Gewalt sich zu erobern, durch die Entwendung der Verse und durch sein niedriges Verhalten im Kerker gegenüber der Königstochter weit schlimmer und abstoßender geworden, als ihn Ariost unter dem Namen Polinesso darstellt. Rosemonde ist zwar im ersten Teile des Stückes ganz die schwache Dalinda des italienischen Dichters, erinnert aber später durch ihre unerschrockene Teilnahme am Kampfe eher an Bradamante oder an Marphisa.

Du Rocher's *L'Indienne Amoureuse* ist nach unserer Ansicht viel höher zu stellen als die *Genevre* Billard's. Das Stück ist reich an Handlung, hat einen lebhaften Gang, und beinahe jede Szene ist motiviert. Zu tadeln ist jedoch die gezierte mit Concetti überhäufte Sprache, die allerdings in der damaligen Zeit der „Pastoralmanie" Mode war.

Der Verfasser der *Anecdotes dramatiques*[1]) scheint daher

---

[1]) *Bd. III, 175:* «*Il paroit que du temps de cet Auteur le goût misérable des Romans régnoit déjà sur le théâtre. Les deux Pièces* (*de Du Rocher*) *en sont infestées; des plaintes lamentables sur la perte des maîtresses, de fades expressions sur la fidélité, des incidents puériles qui révoltent le bon sens, un enchaînement continuel de jeux de mots et d'antithèses pitoyables, faisoient alors tout le succès des pièces de théâtre, et voilà ce qu'on trouve dans du Rocher. La poésie pénible et fati-*

nach unserer Ansicht zu streng zu urteilen, wenn er sagt, Du Rocher sei einer der Vertreter jener schlechten Geschmacksrichtung, die ihr Vorbild in dem preziösen Roman der Zeit suchte.

Wir haben bereits früher erwähnt, daß der *Orl. fur.* eine Lieblingslektüre des Philosophen von Ferney war, daß in seinen Epen und in einer seiner Erzählungen nachweisbar Spuren Ariost'schen Einflusses sich finden. Von seinen zahlreichen dramatischen Erzeugnissen kommt für unsere Arbeit nur sein Trauerspiel *Tancrède* in Betracht.

Die Quellenfrage des *Tancrède* ist indessen eine sehr schwierige, die vielleicht überhaupt nicht gelöst werden kann. La Harpe ist der Ansicht, daß die Ginevra-Episode im *Orl. fur.* den Anlaß zu Voltaire's Tragödie gegeben habe.[1]) Beuchot[2]) dagegen weist darauf hin, daß bereits 1713 eine gewisse Mme Desfontaines einen Roman «*La Comtesse de Savoie*» veröffentlichte, der nichts anderes als eine Bearbeitung der Ginevra-Episode ist und 1726 in Druck gelegt wurde.[3]) Voltaire begrüßte das Erscheinen dieses Werkes mit einigen Verszeilen, die er an die ihm bekannte Verfasserin richtete. Desnoisterres[4]), der Biograph Voltaire's, der augenscheinlich auf La Harpe zurückgeht, bezeichnet den Stoff des *Tancrède* als eine direkte Entlehnung der Ginevra-Episode bei Ariost. Birch-Hirschfeld drückt sich hin-

---

gante trébuche à chaque pas et ses vers mal conçus sont quelquefois très difficiles à entendre.»

[1]) *Cours de litt. II, 639: «Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'Orlando est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène.»*

[2]) *Œuvres de Volt., IV, 489: «Voltaire n'eut même pas besoin de puiser cette idée dans l'Orl. fur ... Il la trouva dans un petit roman de Mme De Fontaine dont il avait salué l'apparition par une pièce de vers quand il n'avait que dix-neuf ans.»*

[3]) *Über Mme Desfontaines s. Biogr. univ., XIV, 326. — Mme Desf. starb 1730 arm und verlassen. Neugedr. wurde der Roman in den Œuvres de Mesdames de la Fayette et de Tencin. P. 1804. 5 Bde. 8⁰.*

[4]) *Vie de Volt., IV, 1ff.: «Cette fable d'ailleurs n'est pas de lui, c'est un emprunt à l'Arioste qui lui-même l'avait emprunté à notre ancien théâtre.»*

sichtlich der Quellenfrage etwas unbestimmt aus; er sagt, der romantischen Fabel des Tancrède liege die Geschichte von Ariodante und Ginevra im rasenden Roland zugrunde.[1]) Bouvy, ein gründlicher Kenner Voltaire's und seiner Beziehungen zum italienischen Theater, streift nur diese Frage, hält aber den Roman der Mme Desfontaines für die direkte Quelle des Voltaire'schen Trauerspiels.[2]) Toldo, der sich erst in der allerjüngsten Zeit damit beschäftigt hat, behauptet, der französische Dichter habe sehr wenig dem Ariost, viel dagegen der Comtesse de Savoie entlehut.[3])

Wir wollen nun, was die hier zitierten Autoren unterlassen haben, den Inhalt des *Tancrède* in kurzen Worten wiedergeben und die Vergleichungspunkte mit der Ginevraepisode feststellen.

Almenaïde, die Tochter des Argire, ist angeklagt, ihre Vaterstadt Syrakus den Mohammedanern überliefern zu wollen. Das Todesurteil ist bereits über sie gesprochen, als ein unbekannter Ritter sich anbietet, im ritterlichen Zweikampfe für ihre Unschuld einzutreten. Dieser edle Unbekannte ist kein anderer als Tancrède, der aus Syrakus verbannt worden ist. Er kämpft und bleibt Sieger gegen Orbassan, dessen Gattin Almenaïde werden soll. Almenaïde ist nun gerettet; sie hatte früher ihren Retter in Byzanz kennen gelernt, sie liebt ihn seitdem und findet auch Gegenliebe. Tancrède dagegen hält sie für treulos, da er glaubt, sie wolle in kurzem aus Neigung mit Orbassan sich vermählen; er entfernt sich nach einer kurzen Unterredung, ohne sich mit Almenaïde auszusöhnen, und sucht den Tod im Kampfe gegen die die Stadt belagernden Mohammedaner. Almenaïde stirbt vor Schmerz beim Anblick des sterbenden

---

[1]) Suchier und Birch-H., *Gesch. d. frz. Lit., S. 533.*

[2]) *Voltaire et l'Italie, S. 115.*

[3]) *Quelques notes pour servir à l'hist. de l'infl. du Furioso (Bull. ital. 1904, IV, 56): «Il y a dans la tragédie de Voltaire fort peu de l'Arioste et beaucoup de la Comtesse de Savoie .... Toujours est-il qu'on a quelque peine à démêler dans cette tragédie l'histoire des malheurs de Genèvre et que l'inspiration paraît, en maints endroits, flottante et incertaine.»*

Tancrède, der tödlich verwundet nach Syrakus zurückgebracht wird.

Dies ist in großen Zügen die Handlung in Voltaire's Trauerspiel.

Eine Ähnlichkeit mit der Ginevra-Episode im Furioso springt sofort in die Augen: Der Zweikampf, welcher die Schuld oder Unschuld eines ungerecht angeklagten Mädchens an den Tag bringen soll; ferner ist der Ritter, welcher in diesem Kampfe für die Beschuldigte eintritt, in beiden Fassungen zugleich der Geliebte derselben, er kämpft für sie, ohne von ihrer Unschuld überzeugt zu sein, und ist Sieger in dem Kampfe. Die Lösung ist bei Ariost eine glückliche, bei Voltaire eine tragische. Andere Vergleichsmomente sind jedoch nicht vorhanden. Schauplatz, Exposition, Lösung, Nebenpersonen stehen in keiner Beziehung zu Ariost's Erzählung. Der Zweikampf jedoch, die Veranlassung dazu und der Ausgang desselben können unmöglich als zufällige Ähnlichkeiten mit der Ginevra-Episode angesehen werden; hier war offenbar der *Orl. fur.* die Vorlage, oder es liegt eine auf dem Epos beruhende Quelle vor.

Wie verhält es sich nun mit der *Comtesse de Savoie,* dem Romane der Mme Desfontaines? Voltaire hat ihn sicher gelesen, ebensogut wie den *Furioso.* Welche von den beiden Quellen schwebte ihm bei der Abfassung seines *Tancrède* vor?

Die Handlung in der *Comtesse de Savoie* spielt, wie bei Voltaire, in Sizilien; gewiß ist das keine zufällige Ähnlichkeit. *Mendoce*, der Hauptheld des Desfontaines'schen Romans, gehört einer altadeligen, französischen Familie an, die zur Normannenzeit nach Sizilien auswanderte, genau so wie die Familie des Tancrède, und *Mendoce* macht seinen Namen auf dieser Insel ebenso berühmt, wie Tancrède ganz Sizilien mit seinem Ruhm erfüllt. Diese auffälligen Ähnlichkeiten im Schauplatz und in der Hauptperson — der Zweikampf und die ihn begleitenden Nebenumstände sind mit Ausnahme der Namen und des Schauplatzes bei Mme Desfontaines dieselben wie bei Ariost — lassen es uns nahezu als gewiß erscheinen, daß dem französischen Tragiker der Roman der von ihm hochverehrten Mme Desfontaines vorschwebte, als er 1760

seinen *Tancrède* niederschrieb.[1]) Somit wäre Ariost's Erzählung im 5. Gesange nur die indirekte Vorlage zu dieser Tragödie gewesen.[2]) Außer den oben bezeichneten Entlehnungen haben wir jedoch Voltaire's Stück als ein Originalwerk im besten Sinne des Wortes anzusehen.[3])

Am Ende des 18. Jahrhunderts, 1798, bzw. 1799[4]), erschien Méhul's *Ariodant*, die Lieblingsoper des Meisters, zu welcher F. B. Hoffmann den Text geschrieben hatte.[5]) Da der letztere nichts weiter als eine freie Übertragung des 1796 erschienenen Tonstückes *Ginevra*[6]) von Pindemonte ist, wie eine Vergleichung der beiden Libretti ergeben hat, so beschäftigen wir uns nicht weiter mit diesem Operntexte, welcher die letzte dramatische Bearbeitung der Ginevra-Episode ist, die wir ausfindig machen konnten.

---

[1]) Bengesco, *Bibl. Volt. I, 58; das Stück wurde zum erstenmale am 3. Sept. 1760 aufgeführt und erlebte 12 aufeinander folgende Aufführungen; gedruckt wurde es erst im nächsten Jahre.*

[2]) *Mehrere italienische Operntexte behandeln übrigens die Ginevra-Episode (s. darüber* Clément, *Dict. lyr., S. 49 u. S. 318; ebenso* Riemann, *Opernhandbuch, S. 188). Die wichtigsten italienischen Opern, die diesen Gegenstand behandeln, sind die nachher zu erwähnende Ginevra* Pindemonte's *(1796) und* Rossi di Verona's *Ginevra di Scozia (1799). Beide Opern wurden in Paris aufgeführt (s. Clément, ibd.); von letzterer erschien sogar eine französische Übersetzung unter dem Titel Genièvre d'Écosse, opéra en quatre actes, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, le ... pluviôse, an VIII.*

[3]) *Ähnlich sagt auch* Beuchot, *Œuvres de Voltaire IV, 489: «Du reste, toute la trame est de l'invention de Voltaire, et il n'a emprunté à ses devanciers que le fond du sujet.»*

[4]) Clément, *Dict. lyr., S. 49; ebenso* Chouquet, *Hist. d. drame mus., S. 185;* Riemann, *Opernhandb., S. 26.*

[5]) Hoffmann *war berühmt als Kritiker und Polemiker, dabei ein vielseitiges Genie, das auf dem Gebiete der Naturwissenschaften ebenso zuhause war, wie auf dem Gebiete der schönen Literatur; über sein Leben s.* Michaud, *Biogr. univ., XIX, 499; La Gr. Encycl., XX, 173. — Nach* Chouquet, *ibd., S. 185, hatte die Oper keinen dauernden Erfolg und ist nunmehr ganz der Vergessenheit anheimgefallen; ebenso* Clément, *l. c., S. 49.*

[6]) Wiese-Pèrcopo, *Gesch. d. ital. Lit., S. 495.*

5. Die Alcina-Episode.

Diese Episode, welche besonders berühmt ist wegen der herrlichen Schilderung Alcinens und ihrer Gärten, reicht bei Ariost von C. VI, st. 23 bis C. VII, st. 21 und schildert Roger's Aufenthalt bei der Zauberin Alcina. Wie wir schon an früherer Stelle bemerkten, entnahmen bereits die Schüler Ronsard's, und ihr Meister selbst, Ariost's Schilderung der Reize Alcinen's (C. VII, st. 11—15), um Worte zu finden für die Schönheit ihrer Geliebten.

Dagegen dauerte es in Frankreich lange, ehe ein dramatischer Dichter sich an diesen Stoff wagte. Der erste Versuch, der in dieser Richtung gemacht wurde, ging von keinem geringeren aus als von Ludwig XIV., welcher im Jahre 1664 [1]) seinem schon früher erwähnten Zeremonienmeister, dem Herzog von Saint-Aignan, den Auftrag erteilte, im Versailler Schloßpark ein Fest aufzuführen, dessen Schauplatz die Gärten Alcinens vorstellen sollte. Dieses Fest, welches vom 7.—13. Mai 1664 gefeiert wurde, ist bekannt unter dem Namen *Les plaisirs de l'Ile enchantée.* [2]) Es hat auch seinen Platz in der französischen Literaturgeschichte, weil während der Feier desselben Molière's *Princesse d'Elide* und die drei ersten Akte seines *Tartuffe* aufgeführt wurden.[3]) Die Grundidee des ganzen Festes ist die, daß Roger und mehrere andere Ritter, die im Banne der unechten Reize Alcinens liegen, durch den Zauberring, welchen Athalant im Auftrage

---

[1]) *Bemerkenswert scheint es uns zu sein, daß im nämlichen Jahre* Gilbert *seine Amours d'Angelique et de Medor, also eine weitere Bearbeitung einer Ariost'schen Episode veröffentlichte.*

[2]) *Über dieses Fest haben wir folgende Berichte:*

a) den offiziellen Bericht der Gazette, 21. Mai 1664. n° 60;

b) einen sehr ausführlichen Bericht bei Marigny, *Les fêtes de Versailles. P. 1664. 8°;*

c) Siècle de Louis XIV, chap. 25 (Ausg. v. Beuchot, *Bd. XX, 146—150).*

[3]) Despois, *Œuvres de Mol. IV, 89—268, woselbst noch weitere Literaturangaben sich finden. Eine kurze Erwähnung des Festes findet sich auch bei* Goujet, *Bibl. XVIII, 226, wo die vom Herzog von St-Aignan gesprochenen Worte zitiert sind,* Maupoint, *Bibl., S. 252; endlich auch* Lotheissen, *Gesch. IV, 33.*

Melissens dem Roger an den Finger steckt, befreit werden sollen; der Alcina-Episode im *Orl. fur.* liegt dieselbe Idee zugrunde, nur daß Roger als alleiniger Sterblicher im Reiche der Zauberin weilt, und daß Bradamante ihm den rettenden Ring überreicht (vgl. *Orl. fur.*, C. VI, VII u. VIII); neu eingeführt ist außerdem die Person des Oger le Danois, dessen Rolle vom Herzog von Noailles gespielt wurde. Nach dem Berichte der *Gazette (officielle)* fand der Hauptteil des Festes am 3. Tage statt; an diesem Tage nämlich sollen die Ritter ihre Befreiung erhalten. Als Alcine, welche in einem von reißenden Tieren bewachten Felsenschloß haust, merkt, daß ihr Zauber bald nicht mehr wirksam sein wird, teilt sie diese Befürchtung ihrer Vertrauten Célie mit. Es folgt sodann ein Ballet, welches jedoch durch Melisse's Erscheinen unterbrochen wird; diese übergibt dem Roger durch die Hand Athalant's ihren Zauberring; in demselben Augenblicke erfolgt ein Donnerschlag und gleichzeitig stürzt das ganze Schloß in Trümmer, die Gärten verschwinden, und die Helden steigen aus den rauchenden Trümmerhaufen hervor. Diese Darstellung der Alcina-Episode ist vielleicht die großartigste Inszenierung, die je eine Erzählung des *Orl. fur.* erfahren hat. Der Schauplatz ist hier nicht mehr der enge Raum der Bühne mit den leinwandbemalten Kulissen zur Seite und im Hintergrunde; als Darsteller sehen wir nicht mehr arme, verachtete Schauspieler, sondern Fürsten und Herzöge; wirkliche Bäume, Wälder und Quellen beleben die Landschaft und an Stelle des spärlichen Lampenlichtes strahlt die goldene Maiensonne auf das ganze Bild hernieder.

Eine großartigere Huldigung hätte Frankreich dem italienischen Dichter nicht bringen können!

Erst 1705 [1]) wurde die Alcina-Episode dramatisch behandelt, und zwar von dem Librettisten Danchet [2]), in der Oper *Alcina*, zu der Campra die Musik schrieb.

[1]) Parf., *Dict. I, 42 u.* Chouquet, *Hist., S. 330, geben als Datum der Aufführung den 15. Januar 1705 an. Eine zweite Aufführung fand nach* Parf., *Dict. du Th., Bd. I, 43, nicht statt.*

[2]) *Über sein Leben s. Biogr. univ., Bd. X, 87; La Gr. Enc., Bd. XIII, 826; in beiden Werken wird von seiner Tätigkeit als Librettist nicht gesprochen.*

Der Verfasser des Textes ist, nach La Harpe, ein keineswegs glücklicher Nachahmer Quinault's, der weniger durch Dichtungen als durch den Spottvers, den J. B. Rousseau auf ihn schrieb, bekannt geworden sei; doch sei er nicht ohne Talent.[1])

Eine kurze Analyse der Oper wird zeigen, ob das Urteil des französischen Kritikers gerechtfertigt ist.

Prolog: Die beiden allegorischen Gestalten Gloire und Temps streiten sich, wessen Herrschaft am Dauerhaftesten sei; zugleich wird die Handlung des Stückes mit folgenden Worten angedeutet:

> «*Dans un spectacle magnifique,*
> *Retracez les Héros que par son art magique,*
> *Alcine retenoit sur des bords trop charmants*:
> *Faites voir par quel art Melisse,*
> *Couronnant la vertu, punissant l'injustice,*
> *Les fit enfin sortir de leurs enchantements.*»

Akt I: An einer abgelegenen Stelle mitten im Gebirge erzählt Alcine ihrer Vertrauten, daß sie zu dem vom Sturme ans Ufer geworfenen, und von ihr geretteten Astolf eine tiefe Zuneigung gefaßt habe, und daß sie ihn zu ihrem Gemahl erküren möchte. In einem darauffolgenden Zwiegespräch erklärt dieser jedoch, er könne nur Mélanie lieben, worauf die wütende Zauberin durch Rachedrohungen Astolf's Liebe sich erzwingen will.

Akt II: Alcinens Gemahl Athlant hat bald von deren sträflicher Neigung erfahren, und obwohl er behauptet, daß seine Liebe für die Gattin längst schon erkaltet sei, will er diese doch für ihre Untreue bestrafen. Während er noch beschäftigt ist, eine angemessene Strafe ausfindig zu machen, erscheint Mélanie, Astolf's Geliebte, die von Melissa nach einem Schiffbruch ans Ufer gerettet wurde und nun auf der Suche nach Astolf ist; Athlant entbrennt sofort in Liebe zu dem schönen Mädchen, und als dieselbe nicht erwidert wird,

---

[1]) *Cours de litt., II, 375: «Il s'en faut de tout que l'auteur d'Hésiode (Danchet) lui (à Quinault) soit comparable ..... Il n'était pas dépourvu de talent.» Seine Alcine wird von La Harpe nicht erwähnt.*

beschließt er mit Alcine, die mittlerweile mit ihm zusammengetroffen ist, die beiden Liebenden voneinander fernzuhalten. Gerne willigt die Zauberin ein, da sie ja den ritterlichen Astolf mit ihren Reizen bestricken will.

Akt III: In der Verkleidung einer Nereide nähert sich Alcina der Geliebten Astolf's und lügt ihr vor, dieser habe sie vergessen und schmachte in Liebe zur schönen Alcina. Als das Mädchen in Klagen gegen den Treulosen ausbricht, sucht Athlant sie zu trösten, indem er ihr seine Liebe anbietet. Als jedoch seine Beteuerungen zurückgewiesen werden, denkt er nur noch daran, Astolf, seinen Nebenbuhler, von der Insel zu entfernen und so seiner Gemahlin einen bösen Streich zu spielen.

Akt IV: Astolf will eben auf Athlant's Geheiß die Insel verlassen, als er seiner Geliebten, die er weit von hier glaubt, begegnet. Schnell stellt sich nun Mélanie's Irrtum von Astolf's angeblicher Untreue heraus, und beide schwören sich Liebe und Treue. Da kommen unter Blitz und Donner die beiden Gatten, und mit ihnen eine ganze Schar höllischer Geister.

Akt V: Während Athlant darauf besteht, daß sein Nebenbuhler getötet werde, kann Alcine sich nicht entscheiden, ihre Einwilligung dazu zu geben; liebt sie doch den Astolf auch jetzt noch und so will sie sein Leben erhalten. Als aber Athlant vorschlägt, daß sich die beiden Liebenden heiraten sollen, glaubt die Zauberin auch dazu ihre Genehmigung nicht erteilen zu können. In diesem Augenblicke steigt Melisse auf einem goldenen Wagen vom Himmel hernieder und verscheucht die böse Zauberin mit ihrem Spuk. Mit gütigem Feenlächeln schließt sie den Bund der beiden Liebenden.

Die Handlung der Oper Danchet's beschäftigt sich nicht mit dem Schicksale Roger's, wie es im *Orl. fur.* der Fall ist, sondern mit Astolf's Abenteuern auf der verzauberten Insel, die sich allerdings auf das italienische Epos (C. VI, st. 33—53) stützen, aber größtenteils vom französischen Dichter erfunden sind. Bei Ariost erzählt der in eine Myrte verwandelte Astolf seinem Freunde Roger nur, daß Alcina ihn mit ihren Reizen bestrickt, nach einiger Zeit aber von sich gewiesen habe,

worauf er, wie alle ehemaligen Liebhaber der Zauberin, in einen Baum verwandelt worden sei. Die Liebesgeschichte zwischen Astolf und Mélanie, welch' letztere überhaupt im Ariost'schen Epos nicht vorkommt, ist also von Danchet frei erfunden, oder, was wahrscheinlicher ist, sie ist eine Reminiszenz an Roger's Verhältnis mit Bradamante, welche ihren Geliebten durch Melissa (*Orl. fur.*, C. VII, st. 39 ff.) aus Alcine's Umgarnung entreißen läßt. Athlant, bei Ariost der Beschützer Roger's, ist hier der würdige Gatte der Zauberin. Ihre Eifersüchteleien und Betrügereien sind Danchet's Zutaten. Auch die Lösung des dramatischen Knotens ist von ihm erfunden.

Von den Charakteren kommt nur Alcina in Betracht, die uns der französische Dichter dadurch menschlich näher bringt, als Ariost, daß er sie, die verheiratete Frau, von einer tiefen Neigung zu dem bereits verlobten Astolf entbrennen läßt, während dieselbe Zauberin bei Ariost überhaupt nur kurze Zeit ein und denselben Mann lieben kann; man vgl. *Orl. fur.*, C. VI, st. 50:

> «*Conobbi tardi il suo mobil ingegno,*
> *Usato amare e disamare a un punto.*
> *Non era stato oltre a duo mesi in regno,*
> *Ch'un nuovo amante al loco mio fu assunto.*
> *Da sè cacciommi la Fata con sdegno,*
> *E dalla grazia sua m' ebbe disgiunto:*
> *E seppi poi, che tratti a simil porto*
> *Avea mill' altri amanti, et tutti a torto.*»

In diesem Charakterunterschiede liegt gerade der Hauptreiz der Oper Danchet's: ein mit übernatürlichen Gaben ausgestattetes Weib liebt einen gewöhnlichen Sterblichen und muß trotz ihrer Kunst auf ihn verzichten. Die Schwäche des Stückes liegt hauptsächlich in dem nahezu komischen Verhältnisse des Ehepaares Alcina und Athlant, das sich fortwährend gegenseitig zu betrügen sucht; dieser allzu sehr an das Alltagsleben erinnernde Teil der Oper stimmt nicht zu dem Grundtone, in dem diese sich bewegt.

Anklänge an die italienische Quelle in bezug auf sprachlichen Ausdruck finden sich nicht; der französische Dichter

begnügte sich, die Grundidee und den Schauplatz aus Ariost zu entlehnen.

Das Stück scheint vollständig der Vergessenheit anheimgefallen zu sein; wenigstens fanden wir bei den von uns zu Rate gezogenen Forschern kein Wort der Kritik über Danchet's Alcine.[1])

Zwei weitere Opern, die uns jedoch nicht erhalten sind, beschäftigen sich noch mit demselben Stoffe. Die eine ist von dem Grafen Laville de Lacépède komponiert und 1786 für die Pariser «*Opéra*» zur Aufführung angenommen, aber nicht aufgeführt worden. Sie ist unseres Wissens nur bei Clément erwähnt.[2]) Der Verfasser des Libretto ist nicht genannt, und das ungedruckte Manuskript schlummert in der Theaterbibliothek der Pariser Oper. Quérard erwähnt eine dreiaktige Oper in Prosa Alcine, deren Verfasser Sedaine de Sarcey ist, ein Neffe des bekannten Lustspieldichters J. Sedaine.[3]) Die Oper wurde nach Quérard zum ersten Male i. J. 1789, später dann noch einmal i. J. 1795 am Feydeautheater aufgeführt; die Musik ist von Bruni; leider ist das Stück ebenso wie das vorausgehende nicht gedruckt worden.

6. Die Joconde-Episode.[4])

Wir kommen nun zu der berüchtigtsten aller Episoden im *Orl. fur.*, zur Joconde-Episode[5]), einer echten Renaissance-

---

[1]) Beauchamps, *Rech., 3. Teil, S. 105;* Parfaict, *Dict. I, 42;* Léris, *Dict., S. 11;* Maupoint, *Bibl., S. 9, erwähnen das Stück nur, ohne es zu beurteilen. Auch neuere Werke übergehen es in ähnlicher Weise:* La Harpe, *Cours de litt., II, 375;* Michaud, *Biogr., X, 87;* Chouquet, *Hist., 330; La gr. Enc. XIII, 826 und* Clément, *Dict. lyr., S. 27.*

[2]) *Dict. lyr., S. 18: «Alcine, opéra, musique du comte Laville de Lacépède. Reçu à l'Opéra en 1786, mais non représenté.»*

[3]) *La France litt. IX, 11; Quérard gibt dem Stücke den Titel L'Isle enchantée, während Clément, Dict. lyr. Suppl., S. 1182, den Titel Alcine gebraucht; beide bezeichnen die Oper als ungedruckt.*

[4]) *Orl. fur. C. XXVIII, st. 1—75.*

[5]) *Fonti dell Orl. f., S. 383.*

Erzählung, welche Rajna auf die Erzählung in der 446. Nacht in *1001 Nacht* zurückführt und die das alte Thema von der Treulosigkeit und List der Frauen in origineller Weise behandelt. Die betrogenen Ehegatten Astolfo und Giocondo wollen sich aus Rache über die ihnen angetane Schmach an dem ganzen weiblichen Geschlechte rächen, werden aber schließlich von einem einfachen Landmädchen ein zweitesmal betrogen und kehren dann zu ihren Gattinnen zurück.

Die erste dramatische Bearbeitung auf französischem Boden erfuhr die Joconde-Episode i. J. 1628 durch zwei provençalische Dichter Claude Brueys und Charles Feau [1]); da dieses Stück jedoch in provençalischer Sprache geschrieben ist, gehört es nicht in den Rahmen dieser Arbeit.

Eine weitere dramatische Behandlung des Stoffes begegnet uns erst wieder i. J. 1740, wo Fagan einen Einakter in Prosa Joconde veröffentlichte.[2]) Ob das Stück mehr als eine Aufführung erlebte, ist uns nicht berichtet. Der Verfasser selbst war ein sehr fruchtbarer Theaterdichter und erlangte besonders im Vaudeville eine gewisse Berühmtheit, so daß man ihn sogar den Lafontaine des Vaudevilles zu nennen pflegte. Palissot [3]), ein Zeitgenosse unseres Dichters, hebt seine Natürlichkeit und Ungezwungenheit hervor, tadelt aber die übermäßige Fruchtbarkeit des Schriftstellers, die unfehlbar zur Oberflächlichkeit führen mußte. Vapereau [4])

---

[1]) *Das Stück erschien im «Jardin des Musos Provençalos» (3 Bde, 12⁰) und hat keinen besonderen Titel, wenn man nicht die Überschrift «Comédie de onze personnages», die sich bei La Vallière, Bibl. II, 19 findet, als Titel bezeichnen will. Toldo erwähnt das Stück in der Com. d. l. Renaiss. (Rev. d'Hist. litt., 1900, S. 279), ist sich aber über die Quelle des Stückes nicht klar.*

[2]) *Les trois siècles litt. III, 255, woselbst der Joconde als relativ bestes Stück Fagan's genannt wird; doch, so heißt es weiter, kann man es nicht ein gutes Stück nennen. Lèris, Dict., 253 nennt es «fort bien écrite».*

[3]) *Mémoires II, 108.*

[4]) *Dict. univ., S. 762. Weitere Urteile über den Dichter, dem allgemeine Oberflächlichkeit vorgeworfen wird, finden sich bei* La Harpe, *Cours de litt. II, 448;* Michaud *XIII, 441; La gr. Enc. XVII, 73; in diesen drei Werken wird Joconde jedoch nicht erwähnt. —* Joconde *steht im 1. Bande der Gesamtausg. der Werke Fagan's vom Jahre 1760.*

dagegen bezeichnet Fagan's Stil als nachlässig und den Aufbau der Stücke als unnatürlich.

Betrachten wir zunächst die Handlung in dem Stücke Joconde. Astolf und Joconde haben die verschiedensten Gegenden Europas besucht, und überall gefunden, daß Frauentreue ein leerer Wahn sei. Ein ganzes Buch war bereits vollgeschrieben mit den Namen derjenigen Frauen, welche ihren Männern die Treue brachen und sich den beiden Abenteurern hingaben; nur für drei Namen ist noch Raum. Das Gasthaus, in dem sie eben abgestiegen sind, beherbergt drei Schwestern, welche im Rufe der Unnahbarkeit stehen. Astolf glaubt jedoch, in dreißig Minuten ihre Tugend zuschanden machen zu können, und in der Tat gelingt es ihm auch auf folgende Weise: Der ältesten Schwester Marcelle, welche Witwe ist, bietet er seine Reichtümer an, falls sie ihm nur den Titel eines Gemahls ohne dessen Rechte gewähren wolle; mit Freuden willigt sie selbst ohne diese Klausel ein. Suson, die zweitälteste, ein zänkisches Mädchen, wird von ihm durch Heiratsversprechungen und dadurch, daß er ihr in Aussicht stellt, sie an den Hof zu führen, gewonnen. Die dritte der Schwestern endlich, Clorinde, eine Philosophin, wird verführt durch das Geschenk eines Diamantringes, nachdem zuvor ihr treuer Wächter und Lehrer Matasio von Astolf mit einer wertvollen Tabaksdose bestochen worden ist. So glänzen auch die Namen dieser drei Tugendengel in dem verhängnisvollen Buche, welches ihnen der schlaue Verführer nunmehr zeigt. Nur unter der Bedingung, daß die drei Schwestern ihre früher abgewiesenen Freier heiraten, will er von einer Veröffentlichung ihres Fehltrittes absehen.

Im Gegensatz zu dem Lustspiel der beiden provençalischen Dichter ist Fagan's Stück sehr dezent, sogar viel dezenter als die Erzählung bei Ariost. Dieser letzteren sind folgende Punkte entlehnt: der Schauplatz des Stückes (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 52), die Erzählung von Astolf über die Erfolge seiner Reisen (O. f., C. XXVIII, st. 48—52), die Verführung durch Geld und Preziosen (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 48 u. st. 53), endlich die Schlußszene, welche mit einer dreifachen Verlobung endet (cf. *Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 74,

wo Astolf und Giocondo *Fiammetta* mit dem «*Greco*» verheiraten. Alles übrige in Fagan's Einakter ist entweder eigene Erfindung des Dichters, oder beruht auf anderen Quellen.

Die Hauptänderung an dem Stoffe, nämlich die Einführung von drei Schwestern an Stelle eines einzigen Mädchens, ist keine glückliche zu nennen. Die Art und Weise, wie die drei verführt werden, ist nahezu dieselbe, und die Wahrscheinlichkeit, daß sie in so kurzer Zeit und mit so plumpen Mitteln überhaupt in ihren Grundsätzen wankend gemacht werden können, ist nichts weniger als groß.

Stil und Dialog des Stückes sind frisch und lebendig; Rede und Gegenrede folgen rasch aufeinander; Witz und Ironie kommen reichlich zum Ausdruck, besonders in den Rollen Joconde's und Astolf's (vgl. Sz. 1, 4 und 6); am gelungensten scheint uns Szene 6 zu sein, in welcher die beiden Don Juans Clorinde und den Philosophen Matasio sich ihren Absichten gefügig machen. Astolf erklärt, ohne Clorinde nicht leben zu können und frägt, nachdem er die leidenschaftlichsten Liebesschwüre getan hat:

Ast. *Hé! bien? Cela ne fait-il aucun effet sur vous?*

Clor. *Aucun.*

Matas. *Ni sur moi.*

Ast. *Je ne me rebuterai point. Il n'y aura point de ressource que je n'employe pour vous attendrir. Je deviendrai galant et magnifique. Voici, par exemple, un Diamant (Laissez-moi suivre ma démonstration; et prêtez vous à tout ceci, je vous en conjure) . . . Voici un diamant d'un prix considérable. Imaginez-vous que je l'ai laissé sur votre Toilette, sans que vous vous en soyez apperçue. Vous l'essayez; et quoique vous soyez dans le dessein de faire d'exactes recherches pour le rendre, vous le recevez en attendant.*

Clor. *(en recevant la Bague) Je le reçois?*

Ast. *Oui.*

Matas. *Badinage!*

Ast. *Ce n'est pas tout. Je sçais que vous avez auprès de vous un homme de Lettres, qui est votre conseil, votre ami, mal aisé dans les affaires, comme la plupart le sont; je lui dis: Monsieur, ma flamme est honnête, le mariage est mon objet, votre*

honneur ne sera pas blessé en me servant; déterminez l'aimable Clorinde, déterminez celle que j'adore; je vous promets mille ducats si l'affaire réussit, et voici d'avance une Tabatière extrêmement riche que je vous prie d'accepter.

(*à Matasio*).

Acceptez, je vous prie, Monsieur.

Mat., *prenant la Tabatière et la regardant.*

Oui, oui; spéculation que tout cela.

Diese kurze Antwort des Philosophen zeigt uns dessen Charakter besser als eine lange Schilderung; das zweifache *Oui* sagt uns, wie gierig er nach der Tabaksdose greift, wie zugänglich er der Bestechung ist; doch daß er wenigstens den Schein der Unbestechlichkeit bewahren will, geht aus den folgenden Worten: *spéculation que tout cela* hervor. So sehen wir in Matasio den falschen Philosophen, den «*faux savant*», der hinter der Maske der Philosophie die Laster des Geizes und der Verstellung geschickt zu verbergen weiß.

Fagan's *Joconde* scheint den ihm geistig verwandten, ebenfalls äußerst fruchtbaren Theaterdichter Charles Collé[1]) veranlaßt zu haben, 16 Jahre später denselben Gegenstand wieder aufzugreifen und auf die Bühne zu bringen. Sein Joconde erschien 1768 in der «*Théâtre de société*» betitelten Sammlung seiner besten Stücke und wird als «*opéra comique en deux actes et en vaudevilles*» bezeichnet.[2]) Aufgeführt wurde

---

[1]) *Über* Collé's *vielbewegtes Leben s.* Didot, *XI, 151;* Michaud, *VIII, 587, wo dem Dichter der Vorwurf gemacht wird, in seinen Stücken allzusehr der Obszönität die Zügel schießen zu lassen; denselben Vorwurf macht ihm auch* Vapereau (*Dict., S. 488*): «... *Comédies en général fort licencieuses, avec ces sous-entendus et ces gravelures gazées qui plaisaient au grand monde du XVIII*e *siècle*»; *La gr. Encl., XI, 936, wo besonders die Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit des Dichters hervorgehoben wird:* «*Collé composa pour le théâtre du duc d'Orléans des opéras comiques, des comédies, des proverbes et des parades d'une gaieté osée, mais franche et bien originale.*»

[2]) *Das Théâtre de société erschien 1768 in zwei, und 1777 in drei Bänden; diese zweite Ausgabe ist nur ein Neudruck der von 1768. Das Stück wird nur bei* Quérard, *La Fr. litt., II, 244—245, und in der gr. Enc. XI, 936 erwähnt.*

diese komische Oper bereits 1756 [1]), wahrscheinlich erlebte das Stück nur eine einzige Aufführung.

Wir gehen sofort zu einer Analyse des *Joconde* von Collé über. Die in dem Stücke auftretenden Personen sind folgende:

Astolphe, Roy de Lombardie, Joconde, Seigneur de sa Cour, Mme Dutour, Concierge d'une maison située à St. Cloud, et mère de Thérèse. Thérèse, fille de Mme Dutour, et amoureux de Blaise. Blaise, jardinier de la maison dont Mme Dutour est la Concierge.

Akt I: Blaise, der eben im Garten der Frau Dutour beschäftigt ist, drückt dieser seine Beunruhigung über die Anwesenheit zweier junger Reisenden im Hause aus, welche seiner geliebten Therese etwas zu aufdringlich den Hof machen; vergebens sucht die Dame den eifersüchtigen Gärtner zu beruhigen; ahnt sie doch ebensowenig wie Blaise, daß die beiden Reisenden niemand anders sind als Astolf und Joconde, welche den letzten Platz in ihrem Buche mit Theresen's Namen auszufüllen gedenken. Beide bestellen das junge Mädchen zu einem nächtlichen Stelldichein in den Garten, wozu sich Therese auch bereit erklärt, nachdem die Verführer sie mit einem wertvollen Ringe beschenkt und ihr außerdem 100 Dukaten versprochen haben, falls sie zur rechten Zeit am verabredeten Orte erscheine.

Akt II: Therese, welche ihre Absicht wohl durchschaut, macht dem Geliebten von ihrem Vorhaben Mitteilung und gibt ihm den Auftrag, das nächtliche Stelldichein aus der Nähe zu belauschen. Als die Dunkelheit hereinbricht, finden sich Blaise und Therese zuerst an dem Platze ein und sezten sich plaudernd auf eine Steinbank. Bald darauf erscheint Astolf und sieht Therese bei einem jungen Manne sitzen; er glaubt natürlich, sein Freund sei der Glückliche auf der Bank, und entfernt sich stillschweigend; nicht lange hernach tritt Joconde hervor, hält den ahnungslosen Blaise für seinen Freund Astolf, und entfernt sich ebenfalls. Beide treffen sich und beglückwünschen sich über den Erfolg, bis es sich heraus-

[1]) *La gr. Enc., S. 936.*

stellt, daß Therese sie zum besten gehabt hat. Sie machen jedoch gute Miene zum bösen Spiele, und schenken dem listigen Mädchen anstatt 100 sogar 200 Dukaten. Sodann beschließen sie, zu ihren Frauen zurückzukehren, ohne den leeren Platz in ihrem Buche auszufüllen:

«*Retournons demain avec nos femmes, bien convaincus qu'elles sont les mêmes dans tous les pays.*» (Akt II, Sz. 8),

Die Handlung schließt sich eng an die Joconde-Episode im *Orl. fur.* an. Nur wird das Obszöne, das Ariost so unverhüllt erzählt, gänzlich fallen gelassen und durch ein harmloses Stelldichein im Garten ersetzt. An Stelle des Gasthauses zu Cattiva (*Orl. fur.*, C. XXVIII, st. 54) führt uns der Dichter in den Garten eines Mietshauses der Pariser Vorstadt Poissy. Die Person der Mme Dutour ist Erfindung des französischen Dichters; ihre Tochter Therese ist die Fiammetta, Blaise der Greco des *Orl. fur.*

Collé ist es gelungen, die Joconde-Episode so umzugestalten, daß der Grundgedanke derselben erhalten bleibt, daß aber alles Obszöne vollständig daraus verschwunden ist. Der Vorwurf der Indecenz kann daher dem Dichter in diesem Stücke keineswegs gemacht werden; vielmehr dürfen wir es ihm als ein Verdienst anrechnen, den goldenen Kern, den diese Episode in sich schließt, von der schmutzigen Umhüllung, in die ihn Ariost kleidet, befreit zu haben.

Der Gang der Handlung schreitet rasch dahin und die Spannung dauert bis zur letzten Szene an, der Dialog ist lebhaft und wechselt ab mit lyrischen Strophen, deren Inhalt sich meist um das Glück der Liebe dreht.

Sogar noch im 19. Jahrh. findet sich ein Dichter, welcher die Joconde-Episode einem Lustspiele zugrunde legt. Es ist dies M. Étienne's[1]) Lustspiel *Joconde ou les Coureurs d'Aven-*

---

[1]) *Étienne war besonders erfolgreich in der Anfertigung von Operntexten; auch die uns vorliegende Prosaausgabe der Joconde wurde als Libretto verwendet, zu dem Nicolo die Musik schrieb (s. Clément, Dict., S. 38). Über Étienne s. näheres bei Michaud, XIII, 146, wo der Joconde das 16. Stück des Dichters genannt wird; Didot, XVI, 633 ff.; Vapereau, Dict. univ., 745, nach dem das Stück einen großen Erfolg errang; la gr. Enc. XVI, 660, wo der Joconde als das beste Stück Étienne's bezeichnet wird.*

tures, welches zum ersten Male am 28. Februar 1814 aufgeführt wurde, und von dem 1821 bereits die 9. Ausgabe erschien.

Die überaus verwickelte Handlung der Komödie ist in ihren Hauptzügen kurz folgende:

Akt I: Graf Robert und sein Freund Joconde wollen ihre Bräute Mathilde und Edile bezüglich ihrer Treue auf die Probe stellen, indem der eine von ihnen der Verlobten des anderen den Hof macht. Da Mathilde und Edile das gleiche zu tun beschlossen haben, bestehen die beiden Mädchen scheinbar die Probe nicht, und Robert faßt daher mit seinem Freund den Entschluß, aus Rache dafür alle Frauen, die sie träfen, zu verführen.

Akt II: Auf einem ländlichen Balle in der Nähe des gräflichen Schlosses wählen sich die beiden ihr erstes Opfer aus in der Person der hübschen Jeannette, die mit Lucas, einem jungen Manne, verlobt ist. Wie in dem vorausgehenden Stücke von Collé hält jedoch die schlaue Jeannette die beiden Verführer bei einem nächtlichen Stelldichein zum besten, so daß die Betrogenen sich schließlich wieder nach ihren verlassenen Bräuten zurücksehnen.

Akt III: Unterdessen hat sich das Gerücht verbreitet, die beiden Abenteurer wollten Jeannette verführen; es wird deshalb ein Haftbefehl gegen sie erlassen, und schon sollen sich die Türen des Gefängnisses für sie öffnen, als Mathilde und Edile, die ihren ehemaligen Verlobten in der Verkleidung als Zigeunerinnen auf den Ball gefolgt waren, die wahren Namen der vermeintlichen Abenteurer verraten und diesen so die Schmach des Gefängnisses ersparen. Reumütig bitten sie um Verzeihung und versprechen treue und vertrauende Gatten zu werden.

Étienne's Lustspiel steht unleugbar unter dem Einflusse von Collé's gleichnamigen Stücke, nur Anfang und Ende gehen teils auf Ariost zurück, teils sind auch sie vom französischen Dichter hinzugefügt. Wie Collé, so sucht auch Etienne alles Unanständige fern zu halten und aus der durch und durch derb lasziven Erzählung des Ariost eine harmlos komische Handlung mit einer, wenn auch nicht aufdringlichen, lehrhaften

Pointe zu bilden. Wie bei Collé endlich, sind auch hier lyrische Strophen erotischen Inhaltes eingestreut, welche dem Ganzen oft einen ernsthaften, sentimentalen Ton verleihen.[1]) Was Étienne dem Ariost entlehnt, ist besonders die Exposition des Stückes; aber wie zart weiß er nicht seine Quelle umzugestalten! Während bei Ariost Astolfo und Giocondo ihre Frauen in flagranti ertappen, denken bei Étienne die beiden Bräute überhaupt nicht ernstlich daran, ihren Verlobten untreu zu werden; und die simulierte Untreue besteht nur darin, daß sie kleine Geschenke von dem Verführer annehmen. Étienne ist sogar noch moralischer als Collé, bei dem Astolf und Joconde bereits am Ende ihrer abenteuerlichen verbrecherischen Reise stehen, während sie Étienne uns vorführt, wie sie dieselbe erst anfangen, und wie sie den Namen des ersten Opfers in ihrem Buche einzutragen im Begriffe sind.

Freie Erfindung des französischen Dichters ist das ländliche Ballfest, die Verhaftung der beiden «*Coureurs d'Aventures*» und ihre Befreiung durch Mathilde und Edile. Diese Zutaten sind durchwegs als glücklich zu bezeichnen. Das Tanzfest gibt zu einer Reihe von gelungenen dramatisch wirkungsvollen Szenen (vgl. Akt II, Sz. 1—5) Anlaß; die Verhaftungsszene durch den Bailli des Ortes und die Ankunft der beiden

---

[1]) *Vgl. Akt III, Sz. 1, wo Robert bereut, seine Braut verlassen zu haben:*

Str. 1. «*Dans un délire extrême*
On peut fuir ce qu'on aime:
On prétend se venger,
On jure de changer,
On devient infidèle,
On court de belle en belle;
Mais on revient toujours à ses premiers amours.»

Str. 2. *Ah! d'une ardeur sincère*
Le temps ne peut distraire,
Et nos plus doux plaisirs
Sont dans nos souvenirs.
On pense, on pense encore
A celle qu'on adore,
Et l'on revient toujours à ses premiers amours.»

Damen bilden einen höchst dramatischen Schluß. Fügen wir noch hinzu, daß der Ort der Handlung unter dem sonnigen Himmel der Provence liegt, und daß sanges- und lebensfrohe Provençalen die Träger der Handlung sind, so haben wir die charakteristischen Seiten des Stückes hervorgehoben.

Es ist schade, daß dieser so glücklich entworfene Schwank der völligen Vergessenheit anheimgefallen ist, und daß den Dichter desselben das gleiche Los ereilt zu haben scheint.[1])

Étienne's *Joconde ou les Coureurs d'Aventures* wurde später von Aumer zu einem Ballett verarbeitet und von dem Komponisten Hérold in Musik gesetzt. Die Aufführung des unter dem Titel *Astolphe et Joconde* bekannten Balletts erfolgte am 29. Januar 1827 [2]) und hatte, dank der Musik Herold's, einen bedeutenden Erfolg.[3])

7. Die Erzählung vom Zauberbecher.

Wir kommen nun zu der Erzählung vom Zauberbecher, welcher Ariost den ersten Teil des 43. Gesanges (st. 1—70) widmet. Welche Bewandtnis es mit diesem Becher hat, erfahren wir aus Strophe 28 des genannten Gesanges, wo Ariost sagt:

«Disse Melissa: Io ti darò un vasello
Fatto da ber, di virtù rara e strana,
Qual già, per fare accorto il suo fratello
Dell fallo di Ginevra, fè Morgana.
Chi la moglie ha pudica, bee con quello:
Ma non vi può già ber chi l'ha puttana;

---

[1]) Michaud *XIII, 146, nennt das Stück «fameux»*. Vapereau, *Dict. univ., 745, lobt besonders die Charakterzeichnung des Joconde, der unbeständig, frivol und allzuleicht verliebt, aber immer liebenswürdig und niemals hassenswert (odieux) sei. In der gr. Enc. XVI, 660 wird Joconde, wie bereits erwähnt, das beste Stück d. Dichters genannt.* Clément, *Dict. lyr. 614 endlich hält das Stück für eine der vollkommensten komischen Opern.*

[2]) Chouquet, *Hist., S. 392.*

[3]) *Ibd.; Chouquet führt auch die Schauspieler an, welche die Hauptrollen des Balletts zu spielen hatten.*

Che 'l vin, quando lo crede in bocca porre,
Tutto si sparge, e fuor nel petto scorre.»

Der erste französische Dichter, welcher diese Episode dramatisch behandelte, war kein geringerer als Lafontaine, der gemeinschaftlich mit seinem Freunde, dem berühmten Schauspieler Champmeslé den lustigen Einakter «*La coupe enchantée*» verfaßte. Als Abfassungsjahr wird von Lemazurier[1]) und Regnier[2]) 1688 angegeben. Welches der Anteil eines jeden der beiden Verfasser an dem Stücke ist, läßt sich jedoch nicht bestimmen.

Maupoint[3]) und La Porte et Chamfort[4]) geben die beiden Dichter als Verfasser an, ohne den Anteil des einzelnen präzisieren zu wollen. Mouhy[5]) meint, das Stück sei von Lafontaine allein verfaßt, später aber in Champmeslé's Gesamtausgabe eingereiht worden, obgleich dieser nur seinen Namen hergegeben habe; außerdem behauptet er irrtümlicherweise, die *Coupe enchantée* sei dem Boccaccio entlehnt.[6]) In Michaud's *Biogr.* wird jedoch in Abrede gestellt, daß Champmeslé an dem Stücke überhaupt mitgearbeitet habe; die Vermutung einer Mitarbeit des letzteren sei aus der intimen Freundschaft der beiden Männer hervorgegangen.[7]) Brunetière scheint der Ansicht zuzuneigen, daß Champmeslé die Hauptarbeit an der Komödie geleistet habe.[8]) Regnier endlich verzichtet darauf, ein Urteil über diese Frage abzugeben, indem er sagt: «*On ne saura jamais la part que Lafontaine a prise à la composition de cette petite comédie.*»[9]) Dieser letzteren Ansicht schließen auch wir uns an, denn nirgends in dem Stücke läßt sich eine Stelle nach-

---

[1]) *Galerie, I, 184.*
[2]) *Œuvres de Laf. (Ausg. der Gr. Écr.) VII, 439.*
[3]) *Bibl., S. 85.*
[4]) *Dict. dram. 1, 324.*
[5]) *Tabl., S. 60, 61.*
[6]) *Ibd., S. 61.*
[7]) *Biogr. univ., VII, 465: «On prétend que Ch. a eu une très grande part... et à la coupe enchantée... Cette assertion n'a d'autre fondement que les relations d'amitié qui existèrent entre Lafontaine et Champmeslé.»*
[8]) *La gr. Enc., XXI, 756.*
[9]) *Œuvres de Laf. (Ausg. der Gr. Écr.), VII, 442.*

weisen, die aus dem Rahmen der Einheitlichkeit, in dem dasselbe geschrieben ist, heraustäte.

La coupe enchantée wurde zum erstenmale im Jahre 1710 gedruckt und als Verfasser M. Chammelay (sic!) bezeichnet. Später, 1735, wurde die Komödie in die Gesamtausgabe der Dichtungen Champmeslé's aufgenommen, wo sie sich im 2. Bande derselben befindet.[1]) H. Regnier endlich gab dem Stücke einen Platz im 7. Bande seiner Ausgabe Lafontaine's.[2])

Über die Veranlassung zur Abfassung unserer Komödie erzählt Maupoint folgende Anekdote: «*L'éducation que M. G., architecte, voulut donner à sa fille en la tenant enfermée et privée de la connaissance des hommes, fournit le sujet de cette petite pièce*». Die Behauptung Maupoint's[3]), daß diese Begebenheit den Stoff zu Lafontaine's Stücke geliefert habe, ist in dieser Form keinesfalls richtig, denn wir sehen nicht ein, was das sonderbare Erziehungssystem des Architekten G. mit der Geschichte vom Zauberbecher zu tun haben könnte. Maupoint wurde vielleicht dadurch zu seiner Behauptung verleitet, daß im Stücke unter anderen ein ähnliches Erziehungssystem geschildert wird. Aber dieselbe Schilderung findet sich auch im *Orl. fur.*; da Lafontaine außerdem schon früher diese Episode aus dem italienischen Epos ins Französische übersetzt hat[4]), ist es als sicher anzunehmen, daß der große Fabeldichter und Ariostverehrer den Stoff zu dieser Komödie direkt dem *Orl. fur.* entlehnte.

Wir gehen nun auf die Analyse unseres Stückes über.

Lucinde, Tochter des Normannen Tobin, flüchtet mit Perette, Frau des Thibaud, welche im Dienste des Tobin steht, zum Bauer Bertrand, weil sie den Neffen ihrer Stief-

---

[1]) *Œuvres de M. Champmeslé, P. 1735, 2 vol., 12. Das Stück findet sich in II, 573—620.*

[2]) *Œuvres d. Laf. (Ausg. der Grands Écr. de la France), Bd VII, 439—495.*

[3]) *Bibl., S. 85.*

[4]) *Unter d. Titel: La coupe enchantée; auch die berühmte Erzählung Lafontaine's «Les oies de frère Philippe», eine Satire auf die allzustrenge Erziehung, ist der Episode im 43. Ges. des Orl. fur. entnommen.*

mutter heiraten soll, während sie dagegen den jungen Lelie, den Sohn des reichen Anselm, liebt. Thibaud, auf der Suche nach seiner flüchtig gegangenen Frau, kommt mit Lelie und dessen Lehrer Josselin zusammen und vertraut ihnen sein eheliches Unglück an; fürchtet er doch, daß ihm seine Frau bereits die Treue gebrochen habe. Josselin empfiehlt ihm, sich mit dem Zauberbecher Anselm's in diesem Punkte Gewißheit zu verschaffen. Anselm habe den Becher von einem Araber erstanden und stelle ihn jedermann zur Verfügung. Thibaud aber will aus den nämlichen Gründen wie sie bei Ariost (C. XLIII, st. 65 u. 66) angegeben sind, das gefährliche Experiment nicht wagen, sucht jedoch einen Verwandten des Tobin, der sich ebenfalls gern Gewißheit über die Treue seiner Gemahlin verschaffen möchte, zu dieser Probe zu bewegen.

Anselm fängt indessen an, sich über seinen von ihm in aller Sorgfalt und Abgeschlossenheit erzogenen Sohn Lelie zu beunruhigen, da er ihm verliebt zu sein scheint. In der Tat sehen wir bald nachher den Jüngling am Arme Lucindens.

Nun erscheinen auch Lucindens Vater Tobin und sein Vetter Griffand, welch beide ihre Ehehälften im Verdachte der Untreue haben. Als sie von der seltsamen Eigenschaft des Bechers hören, verlangen sie daraus zu trinken; der Becher wird ihnen gereicht, aber Beide verschütten beim Trinken Flüssigkeit und haben daher für den Spott der Umstehenden nicht zu sorgen. Anselm hat inzwischen von der Liebe seines Sohnes zu Lucinden erfahren; nach einigem Widerstreben willigt er in die Heirat des jungen Paares ein; den Zauberbecher aber verspricht er zu brechen, da derselbe so manchen Mann schon unglücklich gemacht habe.

Wie uns der Inhalt des Stückes gezeigt hat, ist der Stoff, wie ihn der *Orl. fur.* bietet, im wesentlichen beibehalten worden. Nur der Schauplatz und der Stand der Personen wurde verändert; außerdem aber sind eine Reihe von Personen neu eingeführt worden, da ja bekanntlich in der Ariost'schen Erzählung nur vier Personen erwähnt werden. Das Anstößige im italienischen Original wurde soweit wie möglich beseitigt. Das Tragische und Bittere, das bei Ariost's Erzählung sich findet, ist ebenfalls fortgeblieben; selbst als

Tobin und Griffand von der Untreue ihrer Frauen wissen, versagt ihnen der gute Humor nicht; sie wissen sich mit Anstand ins Unvermeidliche zu fügen. Vollständig frei erfunden dagegen ist die Flucht Lucinden's, das Liebesverhältnis zwischen ihr und Lelie und der anfängliche Widerstand der beiderseitigen Eltern, diese Verbindung gut zu heißen. Französische Zutat ist es endlich auch, daß Anselm am Schlusse des Stückes den Becher zu zerbrechen verspricht.

Der literarische Wert der Komödie ist nach unserer Ansicht kein hoher. Es fehlt in derselben vor allem an Motivierung und Entwicklung; so werden wir im unklaren gelassen über die Gründe, die Perette zur Flucht von ihrem Gemahl Thibaud bestimmen, wir erfahren nicht, ob und mit wem sie Ehebruch getrieben; das gleiche vermissen wir bei den ehebrecherischen Frauen des Tobin und Griffand. Auch die plötzliche Einwilligung der Eltern Lucindens und Lelie's in deren Heirat ist unmotiviert. Endlich suchen wir in dem Stücke vergebens eine Hauptperson oder auch Hauptpersonen, um die sich die ganze Handlung gruppiert; alles ist zu kurz und zu skizzenhaft behandelt, so daß das Stück eher den Namen Posse oder Schwank als den einer „Komödie" verdient. Vielleicht sollte es auch als eine Parodie der Ariost'schen Erzählung gelten, obwohl dem entgegenzuhalten ist, daß als Parodie betrachtet, dasselbe sich enger an das Original anschließen müßte.

Fast möchten wir aus dem Unwert der *Coupe enchantée* den Schluß ziehen, daß Lafontaine zum mindesten die Hauptarbeit an der Abfassung derselben nicht getan habe, da wir diesem großen Geiste ein solches Machwerk unmöglich auf die Rechnung setzen können.

Anderer Ansicht scheinen allerdings Petitot[1]) und Regnier[2]) zu sein, welche die *Coupe enchantée* ziemlich günstig beurteilen. Doch deutet Regnier an, daß sie vor ihm in der Regel eine abfällige Kritik erfahren habe[3]).

[1]) *Répertoire du Th. fr., XVI, 250—251.*

[2]) *Œuvres VII, 442.*

[3]) *Ibd.: «.... Cet ouvrage n'est pas aussi mauvais qu'on l'a prétendu.»*

Als Nachahmungen der *Coupe enchantée* bezeichnet Regnier die beiden Einakter Saint-Foix' *L'Oracle* und *Les Grâces*, von denen der erste am 22. März 1740, der zweite am 23. Juli am *Théâtre français* aufgeführt wurden.[1]) Saint-Foix behauptet jedoch in der Vorrede zu *Les Grâces*, daß er den Stoff zu seinen beiden Stücken selber erfunden habe.[2])

Wir werden uns daher mit denselben nicht weiter beschäftigen, sondern sofort auf eine zweite dramatische Behandlung unseres Stoffes, zu der einaktigen komischen Oper *La coupe enchantée* von Rochon de Chabannes übergehen. Dieses kleine Stück ging am 19. Juli 1753 über die Bühne und errang einen ehrenvollen Erfolg.[3]) Gedruckt wurde das Stück erst im Jahre 1765, und zwar im zweiten Bande des *Nouveau Théâtre de la Foire.* Ein Neudruck desselben wird vermutlich in nächster Zeit erscheinen, wenigstens beabsichtigt J.-J. Olivier, der Herausgeber von *Heureusement*, nach und nach sämtliche Stücke von Rochon de Chabannes in einer Ausgabe dem Publikum zugänglich zu machen.

Rochon de Chabannes gehört heute zweifelsohne zu den «*Oubliés*», während er bei Lebzeiten zu den erfolgreichsten Theaterdichtern zählte. Bereits La Harpe jedoch rüttelte an seinem Ruhme, indem er den Erfolg des Dichters nicht dessen Werken, sondern der Tüchtigkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen zuschreibt.[4]) J.-J. Olivier wirft ihm Armut in der Erfindung und Nachlässigkeit im Stil vor,

---

[1]) *Ibd., S. 443.*

[2]) *Mercure de France 21 janvier 1769; dort werden die Handlungen in beiden Stücken als «situations si connues» bezeichnet.*

[3]) J.-J. Olivier, *Heureusement. Comédie p. Roch. d. Chab. P. 1903, S. IV, woselbst auch zum erstenmal eingehende Studien über Roch. d. Chab. Leben und Wirken gemacht werden. La Coupe enchantée wird leider nur erwähnt.*

[4]) *Cours d. litt. II, 373: «Rochon ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il soit resté dans la dernière classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence et qui ne donne point de rang dans l'opinion .... Il n'y a peut-être pas une page de son théâtre où l'on ne rencontre des fautes grossières, des fautes de sens, d'expression, de convenance, tout ce qui prouve à la fois le défaut d'esprit et de jugement.»*

hebt dagegen die Natürlichkeit, den Witz, den kunstvollen Aufbau und den Dialog als rühmenswert in Rochon's Komödien hervor[1]). Als Gesandtschaftssekretär in Dresden (1770—1772) hatte er Gelegenheit die deutsche Literatur kennen zu lernen, und so brachte er eine französische Bearbeitung der Minna von Barnhelm unter dem Titel *Les Amants généreux* mit nach Frankreich zurück. Da er Minna's Liebe zu Tellheim für zu stürmisch erachtete, änderte er ihren Charakter, indem er aus dem herrlichen deutschen Mädchen eine Witwe (!) machte, die mit ihrer Leidenschaft zum Major etwas vorsichtiger zurückhält[2]).

Die Handlung der *Coupe enchantée* ist kurz folgende:

Ein Liebender will durch die Fee Melisse erfahren, ob sein Mädchen ihn auch wirklich nur allein liebe. Die Fee gibt ihm aus dem Zauberbecher zu trinken, und als der Jüngling die Flüssigkeit beim Trinken verschüttet, erklärt sie ihm, daß er die Liebe des jungen Mädchens nicht allein besäße. Drei Ehemänner kommen während dieser Probe dazu und wollen ebenfalls die Treue ihrer Frauen ergründen; vergebens warnt sie die Fee, den verhängnisvollen Trunk zu tun; nur einer der drei Ehemänner hatte Ursache, mit der Treue seiner Ehehälfte zufrieden zu sein.

Rochon de Chabannes entlehnt nur die Idee des Zauberbechers und die Person der Fee Melisse dem italienischen Stücke (cf. *Orl. fur.*, C. XLIII, st. 28), alles andere ist selbständige Bearbeitung des französischen Dichters. Wie bei Lafontaine wird auch hier die Probe mit dem Zauberbecher alles Tragischen entkleidet: Die beiden gehörnten Ehemänner

---

[1]) *Op. cit., S. XVII: «. . . si Rochon manquait d'invention, s'il négligeait trop son style, il avait du naturel, de l'esprit, savait bâtir une pièce et entendait fort bien l'art du dialogue.»*

[2]) Olivier *sagt hierüber* (*Op. cit., S. XII*): *«Non content d'alléger la pièce allemande de ses longueurs, il avait modifié le caractère de l'héroïne, dont l'amour expansif eût sans doute étonné un public habitué à la réserve décente des Henriettes et des Sylvias. Rochon fit de Minna une jeune veuve et rendit plus discrète sa passion pour le beau Tellheim.» Die Aufführung des Stückes (13. Okt. 1774) bedeutete einen großen Erfolg für den Dichter.*

lachen nach dem bedeutungsvollen Trunke über ihr eheliches Mißgeschick, und das Stück endet wie eine mittelalterliche Farce.

8. Die verzauberten Quellen.

Die Erzählung vom Zauberbecher erinnert unwillkürlich an die Geschichte jener zwei Wunderquellen im Ardennenwalde, welche die Kraft haben, unauslöschliche Liebe oder Abneigung dem einzuflößen, der von ihrem Wasser trinkt.[1]) Ariost sagt von ihnen (C. I, st. 78):

> *«E questo hanno causato due fontane,*
> *Che di diverso effeto hanno liquore,*
> *Ambe in Ardenna, e non sono lontane:*
> *D'amoroso desio l'una empie il core;*
> *Chi bee dell'altra, senza amor rimane,*
> *E volge tutto in ghiaccio il primo ardore.*
> *Rinaldo gustò d'una, e Amor lo strugge;*
> *Angelica dell' altra, e l'odia e fugge».*

Diese Quellen bilden auch den Mittelpunkt einer einaktigen komischen Oper von Le Sage, *Les eaux de Merlin* betitelt, welche am 25. Juli 1715 aufgeführt wurde und deren Handlung im Ardennenwalde spielt.[2]) Wir geben eine kurze Inhaltsangabe unseres Stückes:

Harlekin, welcher eben von der spröden Colombine abgewiesen worden ist, will sich erhängen, wird aber von seinem Freund Mezzetin daran verhindert; bald darauf kommen beide an die zwei Wunderquellen im Ardennenwalde. Merlin, der gütige Zauberer, stellt ihnen einen Teil des wundervollen Wassers zur Verfügung, welcher die beiden in Paris auf dem Jahrmarkt zu verkaufen beabsichtigen. Eine Reihe von unglücklich liebenden Jünglingen, Mädchen und Frauen suchen

---

[1]) *Über das Alter dieser Sage s.* P. Rajna, *Le fonti dell' O. f., S. 80. Rajna verlegt die Heimat derselben ins alte Griechenland.*

[2]) Des Boulmiers, *Hist. I, 25. Nach* Léris, *Dict. port., S. 155, wurde das Stück am 11. Sept. 1735 von neuem aufgeführt. — Ebenso* La Porte et Chamfort, *Dict. I, 411. Das Stück findet sich im 2. Bande des Théâtre de la Foire.*

und finden Heilung bei den Wasserverkäufern. Auch Marinette, die spröde Geliebte Mezzetin's, und Colombine stellen sich ein und drücken den beiden, die sie nicht kennen, ihre Reue aus über die ungerechte Behandlung, welche sie Harlekin und Mezzetin widerfahren ließen. Diese geben den Mädchen bereitwillig Wasser von der Quelle der Liebe zu trinken, worauf sie sich ihnen zu erkennen geben. Colombine und Marinette verspüren alsbald die Wirkung des Trunkes und versuchen ihre Liebhaber zu versöhnen; als die liebeentbrannten Mädchen dies im guten nicht fertig bringen, zwingen sie den Harlekin und den Mezzetin durch Anwendung von Gewalt, vom Wasser der Liebe zu trinken, worauf dann eine allgemeine Versöhnung erfolgt.

Diese kurze Analyse zeigt, daß Le Sage dem Ariost nur die Idee der Zauberquellen und den Schauplatz im Ardennenwald entnimmt, die übrigen Teile des Stückes dagegen selbständig erfindet und dramatisch behandelt.

Wie in den vorausgehenden Stücken wird auch hier der Episode das Ernsthafte, Tragische genommen, auch wird alles vermieden, was an das italienische Original direkt erinnern könnte, so daß wir streng genommen von einer Parodie der betreffenden Erzählung im Original nicht sprechen können.

9. Die Erzählung vom Amazonenstaate.

Als eine Parodie der drei Heldinnen Ariost's, Bradamante, Angelika und Marfisa, darf wohl der kleine Schwank *L'île des Amazones* gelten, welcher von D'Orneval und Le Sage 1718 gemeinschaftlich verfaßt wurde [1]) und zwei Jahre später mit ziemlich großem Erfolge über die Bühne ging.[2]) D'Orneval, welcher den Hauptanteil an der Arbeit hat, ist nach Des Boulmiers «*un auteur fécond et ingénieux*» [3]),

[1]) *Das Stück findet sich im dritten Bande des Théâtre de la Foire P. 1737. 8⁰; wegen der Jahreszahl vgl.* Léris, *Dict. dr., S. 256; Anecdotes dram. I, 464, wo überall 1718, bzw. 1720 angegeben wird.*

[2]) *Des Boulmiers, l. c., II, 371.*

[3]) *Ibd. II, 432;* La Harpe, *Cours de litt. II, 439 und* Bernardin, *La com., S. 153 erwähnen D'Orneval nur als Vielschreiber.*

der die meisten seiner Stücke gemeinschaftlich mit Le Sage und Piron schrieb.

Die Handlung dieser etwas derben Parodie Ariost'scher Gestalten ist folgende:

Pierrot, Harlekin und Scaramouche werden auf die Amazoneninsel verschlagen und müssen sich den drei Amazonen Atalide, Marphise und Bradamante, welche ihnen mit Pistolen auf den Leib rücken, ergeben und sich außerdem dem Gesetze des Landes unterwerfen, welches verlangt, daß jeder männliche Ankömmling drei Monate lang der Gemahl einer Amazone sein muß. Eben werden drei Männer, die diesen Dienst getan, verabschiedet; ein Schweizer, dem der Abschied schwer fällt, weil er während jener Zeit nach Herzenslust zu essen und trinken bekam, ein Spanier, welcher in schmachtender Liebe zu Bradamante entbrannt ist und gerne noch länger bleiben möchte, endlich ein Franzose, welcher frohgemut von Atalide scheidet, die ihn aber nur ungern ziehen läßt.[1])

Das Stück ist eine recht einfältige Posse ohne Witz und Humor, ohne Verwicklung oder Spannung und ohne Charakterzeichnung. Daß es eine Parodie der drei genannten weiblichen Gestalten aus dem *Orl. fur.* sein soll, sagen schon die beiden Namen Marphise und Bradamante, welche sich in der *Isle des Amazones* finden. So ist hier Marphisa ein zänkisches Weib, das seinem Gemahl, der dem Trunke ergeben ist, die heftigsten Szenen macht.[2]) Die Sprache wechselt zwischen Vers und

---

[1]) *Für das sonderbare Landesgesetz hat offenbar eine Stelle im Orl. fur. als Quelle gedient (C. XX, 30), wo Orontea an der Spitze der Kretenserinnen eine Amazonenherrschaft gründet. Eine Stelle scheint nahezu wörtlich herübergenommen zu sein; nämlich Sz. 4 sagt Brad.: «Plusieurs Isles .... de venir prendre nos enfants mâles, et de nous donner deux filles pour un garçon. Vgl. damit Orl. fur. C. XX, st. 33:*

«Acciò il sesso viril non le soggioghi,
Uno ogni madre vuol la legge orrenda etc.»

[2]) *Wir geben hier eine kleine Probe aus Szene 6. Marphisa ist im Begriffe sich von dem Schweizer Baron, der drei Monate lang ihr Gemahl war, zu verabschieden:*

Marphise chante: En bonne foi, pouvez-vous croire
Que pour vous mes pleurs vont couler,

Prosa und bewegt sich oft in den niedrigsten Ausdrücken. Das Stück sollte 1718 über die Bühne gehen, da aber gerade um diese Zeit die komische Oper geschlossen wurde, mußte die Aufführung auf unbestimmte Zeit verschoben werden.[1])

10. Die Ring-Episode.

Die Geschichte des unsichtbar machenden Zauberrings, welcher ursprünglich im Besitze Angelikas war, ihr aber später vom listigen Brunello entwendet wurde, findet sich im 3. Gesang des *Orl. fur.* (st. 68 ff.). Sie hat den Anlaß zu einer kleinen französischen Komödie gegeben, welche in eine andere größere Komödie verwoben ist. Der Titel dieser Doppelkomödie von Thomas-Simon Gueullette lautet: *Les comédiens par hazard et l'anneau de Brunel.* Das Stück wurde am 15. März 1718 gegeben, ist aber nicht gedruckt.[2])

Vous qui passiez le jour à boire,
Et toute la nuit à ronfler?

Le baron: *Moi, m'y réveiller quelquefois.*
Marph.: *Oui, pour chanter à pleine voix:*
Bon, bon, Bon
Que le vin est bon!
Par ma foi, j'en veux boire.
Heu le vilain Yvrogne!

Le baron chante: *Oh! point de fâchement, mon Belle!*
Si chel trinquerai tout' le jour;
C'est dans le vin que sti l'Amour
R'allume son chandelle.

Marph. *Je crois qu'il y éteint encore plus souvent. Fussiez vous déjà aux Treize-Cantons.*

Le bar.: *L'y être ein petit' cruelle, ein petit' l'Ingrate. Moipourtant, l'y aimer vous toujours beaucoup grandement», etc.*

Mit derlei billigen Witzen suchten die Verfasser die Lachlust des Theaterpublikums rege zu halten.

[1]) Parfaict, *Hist. XIII, 169.*

[2]) Beauchamps, *Nouv. théâtre italien III, 291.* Parf., *Dict. du Th. fr., VII, 445. Eine ausführliche Inhaltsangabe des Stückes findet sich bei Parf., Hist. du Th. fr. XIII, 169.*

11. Die Atlante-Episode.

Atlante's Zauberschloß, in welchem der alte Zauberer seinen Schützling Rüdiger vor den Stürmen des Lebens bewahren will, wird von Ariost im 4. Gesange (st. 12 ff.) geschildert. Die sich darin anknüpfende Befreiung des Helden durch Bradamante liefert dem Lustspieldichter La Grange den Stoff zu seinem Einakter *Le palais enchanté*, der 1761 aufgeführt wurde, jedoch nicht im Drucke erschienen ist.[1])

Wir geben nach den Brüdern Parfaict eine kurze Inhaltsangabe des Stückes.[2])

Clorinde, die Geliebte Roger's, wird von der Zauberin Urgande in dem verzauberten Schlosse gefangen gehalten. Roger jedoch befreit mittels eines von Merlin erhaltenen Zauberstabes die Geliebte aus den Händen der sich vergebens wehrenden Urgande. Das Zauberschloß verschwindet, Roger findet seine Clorinde wieder und gibt den zahlreichen Gefangenen der bösen Fee die Freiheit wieder.

Diese kurze Handlung ist von Anfang bis zu Ende der Atlante-Episode des *Orl. fur.* nachgebildet. Nur ist Atlante durch die aus Tasso's Befreitem Jerusalem bekannte Zauberin Urgande ersetzt, bei Ariost wird außerdem umgekehrt Roger durch Bradamante-Clorinde befreit. Nach den Brüdern Parfaict hatte das Stück auf der Bühne keinen Erfolg.[3])

12. Einzelne Entlehnungen aus dem Orlando furioso.

Es erübrigt noch einige Werke anzuführen, in denen sich stellenweise der Einfluß des Ariost'schen Epos geltend macht. Auch diese legen Zeugnis davon ab, wie verbreitet die Bekanntschaft mit dem gefeierten italienischen Epos war, und es ist anzunehmen, daß auch dort, wo sich ein unmittelbarer Einfluß nicht wahrnehmen läßt, es dennoch vielfach auf die Schaffungskraft der französischen Theaterdichter eingewirkt hat.

---

[1]) P. Parfaict, *Dict. IV, 55 f.*
[2]) *Ibd., Dict. IV, 55 f.*
[3]) *Ibd., Dict. IV, 55 f.*

Wie bereits von R. Köhler[1]) hervorgehoben worden ist, enthält die von Jacques de la Taille verfaßte Tragödie *Daïre* (1559—1562) eine dem Ariost nachgebildete Stelle! Im 5. Akte dieser Tragödie wird Alexander dem Großen mitgeteilt, daß Darius mit folgenden Worten aus dem Leben verschieden sei:

«O Alexandre, adieu, quelque part où tu sois,
Ma mère et ses enfants aye en recommanda —
Il ne peust achever, car la mort l'en garda».

Die entsprechende Stelle im Orl. fur. (C. XLII, 14) lautet:

«E dirgli: Orlando, fa che ti raccordi
Di me nell' orazion tue grate a Dio;
Nè men ti raccommando la mia Fiordi —
Ma dir non potè «ligi», e qui finiò».

Diese poetische Lizenz findet sich unseres Wissens nur bei Ariost. Daß Jaques de la Taille Ariost im Urtext kannte, dürfen wir wohl annehmen, besonders wenn wir bedenken, daß sein Bruder Jean ein gründlicher Ariostkenner war, der sogar den *Negromant* des italienischen Dichters ins Französische übertrug. Bei Garnier finden sich, abgesehen von seiner Bradamante, in einigen Stücken Reminiszenzen, wenn auch nur sehr unbestimmter Art, an die Lektüre des Ariost'schen Epos. So erinnert die Schilderung des Zweikampfes zwischen Étéocle und Polynice in der Antigone (Akt III, s. V. 113 ff.) an den Kampf Roger's und Rodomont's am Schlusse des 46. Gesanges (st. 100 ff.). Bei beiden Dichtern prallen die Kämpfenden mit solcher Gewalt aufeinander, daß die Rosse rücklings zu Fall kommen; in beiden wird dann der Kampf zu Fuß ausgefochten, und zwar nicht bloß mit Schwert und Degen, sondern auch mit Faust und Fuß; weiter jedoch geht die Ähnlichkeit nicht.

Auch Montchrestien scheint die Kampfesschilderungen im *Orl. fur.* zu kennen und sie sogar an einer Stelle in seinem Hector nachzuahmen.

---

[1]) *Arch. f. Lit.-Gesch. V, 243.*

[2]) *Cfr.* Böhm, *Einfl. Seneca's, S. 55 f.*

Im 5. Akte wird der sich auf die Argolier stürzende Hektor mit einem Falken verglichen, welcher auf eine sorglos nach Atzung suchende Vogelschar jählings herabschießt. Dieser Vergleich findet sich nahezu wörtlich im 25. Gesange (st. 12) des italienischen Epos.[1]) Der Zweikampf zwischen Hektor und Achilles in der nämlichen Tragödie erinnert lebhaft an die Zweikämpfe, wie sie Ariost in seinem Epos so gerne und so unübertrefflich schildert.[2]) Doch ist es möglich, daß Montchrestien's Schilderung von Ariost unabhängig ist, da direkte Entlehnungen an dieser Stelle nicht nachweisbar sind.

---

[1]) S. Vianey, *Arioste et la Pléiade, Bull. it. III, S. 319. — Die Stelle findet sich auf S. 62 der Julleville'schen Ausg. v. Montchrestien und lautet:*

Comme quand un faucon soustenu de ses aisles
Descouvre le voler des faibles colombelles,
Qui retournent des champs et coupent seurement
La vague remuant du venteux élément,
Il se laisse tomber sur la bande timide;
La plupart fuit legere où la crainte la guide,
Et de bec et de mains sur terre il les abat;
Hector fondant de mesme en l'Argolique armée,
On la void sur le champ de ça de là semée.
Mais ceux là qu'il rencontre au milieu de ses pas
De trenchant ou d'estoc reçoivent le trespas.

Die entsprechende Stelle im Furioso *lautet:*

Come stormo d'augei, ch'in ripa a un stagno
Vola sicuro, e a sua pastura attende,
S'improvviso dal ciel falcon grifagno
Gli dà nel mezzo, ed un ne batte o prende:
Si sparge in fuga, ognun lascia il compagno,
E dello scampo suo cura si prende:
Così veduto avreste far costoro,
Tosto che'l buon Ruggier diede fra loro.

[2]) *Œuvres de* Montchr. (*Ausg. v. P. de Julleville*), *S. 52 f.*

Ergebnisse.

Am Schlusse unserer Untersuchungen angelangt, wollen wir noch kurz die Resultate derselben zusammenfassen. Der Einfluß der italienischen Literatur auf die französische ist größer, als man nach dem allgemeinen Urteil über die Bedeutung dieses Einflusses anzunehmen geneigt ist. Nur ganz allmählich macht sich die Überzeugung geltend, daß Italiens Anteil an der Entwicklung der neufranzösischen Literatur ein ebenso wichtiger, manchmal sogar, wie bei den Dichtern der Pleiade, ein wichtigerer Faktor war als der antike Einfluß. Oft auch hatte Italien die Vermittlerrolle zu spielen zwischen antikem und französischem Schrifttum, d. h. griechischer und römischer Geist drangen über Italien in Frankreich ein, teils durch italienische Gelehrte und Künstler, die ihren dauernden oder vorübergehenden Wohnsitz auf französischem Boden nahmen, teils durch italienische Übersetzungen klassischer Schriftsteller oder durch italienische Originalwerke, in denen der Hauch hellenischen und römischen Geistes zu verspüren war.

Mit der Einführung der *terza rima* durch J. Lemaire de Belges beginnt der italienische Einfluß auf die französische Lyrik in Form und Inhalt. Die Sonettdichtung, die in Frankreich geradezu die regelmäßige Form der lyrischen Poesie wurde, hat ihre Heimat in Italien. Die Ode, die bisher stets als eine direkte Entlehnung aus dem klassischen Altertum gegolten hat, wird dem Fürsten des poetischen Siebengestirns durch den Italiener Alamanni näher ge-

bracht. Nicht minder bedeutend ist Italiens Einfluß auf den Inhalt der lyrischen Poesie Frankreichs gewesen, wenigstens in der ersten Blütenperiode der Lyrik von Marot bis zum Tode Malherbe's. Die Lyrik dieser ganzen Periode ist nahezu ausnahmslos erotisch, bald im üppigsten Sinnengenusse schwelgend, bald auf den reinen Höhen platonischer Liebe wandelnd. In beiden Richtungen war Italien das stete Vorbild der französischen Sänger: von Petrarca lernten sie jene zarten, keuschen Liebeslieder, wie sie der Sänger der Laura seiner Geliebten in nahezu religiöser Liebe geweiht hatte; von Bembo und Ariost entnahmen sie die Schilderungen glühend schöner Frauenleiber, balsamisch duftender Gärten, wie sie die Menschen des Renaissancezeitalters erdachten und schufen, und nach ihrem Vorbilde malten sie die Genüsse aus, die sinnliche Liebe allein zu geben vermag. Mit Malherbe trat diese heitere Lebensanschauung, wie die Renaissance sie hervorgerufen hatte, zurück; für Frankreich kam die Blütezeit des Theaters, und die Lyrik fristete ein klägliches Dasein fort, bis sie im 19. Jahrhundert eine neue Auferstehung feierte, zu der das schwer darniederliegende Italien allerdings so viel wie gar nicht beigetragen hat.

Das moderne französische Epos des 16. und 17. Jahrhunderts geht zwar in erster Linie auf antike Vorbilder zurück, aber wir haben gesehen, daß Ronsard's *Franciade*, welche die Reihe der französischen epischen Dichtungen eröffnet, eine große Anzahl Entlehnungen aus dem Furioso des Ariost aufzuweisen hat; die romantischen Epen des Saint-Amant, Desmarest, Le Moine verdanken ihr Dasein den italienischen Vorbildern des Orlando und der Gerusalemme liberata; die ganze burleske Poesie endlich, die vorzugsweise beschreibend ist, geht, wie wir eingehend dargelegt haben, auf die italienische *burla* zurück. Selbst das Epos des 18. Jahrhunderts, mit Voltaire's *La Henriade* und *La Pucelle d'Orléans* an der Spitze, atmet noch den Hauch italienischer Ependichtung, und der große Epiker des 19. Jahrh.'s, Victor Hugo, nennt den Dichter der *Divina Commedia* seinen «*Divin maître*». Wir erinnern uns ferner daran, daß die französische Novelle nicht ihren Ursprung in den Fableaux

des Mittelalters, sondern in der Hauptsache in der italienischen «*Novella*» hat, daß die Verserzählungen eines Lafontaine nahezu zur Hälfte auf italienische Quellen zurückgehen, daß endlich noch im 18. Jahrh. Montesquieu und Voltaire, der erstere in seinen *Lettres persanes*, der letztere in seinem *Zadig*, sich an italienische Vorbilder anlehnen.

Was das französische Theater betrifft, so ist der italienische Einfluß dem antiken zum mindesten gleichzustellen. Wir haben von neuem darauf hingewiesen, daß mit dem Einzug gewerbsmäßiger, italienischer Schauspieler in Frankreich und mit der Eröffnung des Theaters der *commedia dell' arte* in Paris eine neue Epoche für das französische Theater heranbricht. Nach dem Muster der italienischen Schauspieler bildet sich ein fester Schauspielerstand in der französischen Hauptstadt, zu dem auch bald, wiederum nach dem Beispiele der Italiener, weibliche Vertreter der Mimik gehörten. Die Komödianten des Stegreifspieles waren Meister in der Darstellung von Charakterrollen; dementsprechend waren auch ihre Stücke zugeschnitten, d. h. sie waren größtenteils Charakterkomödien. Diese letzteren hatten alsbald einen so durchschlagenden Einfluß auf die französische Bühne, daß die mittelälterliche Farce fast ganz verschwand, und sich ein neues Lustspiel, die französische Charakterkomödie bildete, die ihre Vollendung in Molière erhielt, dessen Abhängigkeit vom italienischen Theater eingehend von uns behandelt worden ist. Einzelne Lustspieldichter des 18. Jahrh., ja selbst ein ganz moderner Dichter, der zartbesaitete A. de Musset, stehen unter italienischem Einflusse.

Weniger abhängig von diesem Einflusse ist das französische Trauerspiel. Die ersten Tragödien stehen insbesondere in Abhängigkeit von Seneca, später wird Spanien auf literarischem Gebiete dominierend, bis dann die Franzosen ein selbständiges Trauerspiel in Corneille's *Cid* bekommen. Doch hat unsere Untersuchung gezeigt, daß zwischen 1550—1636 eine Menge italienischer Tragödien teils nachgeahmt und übersetzt werden, teils ihren Stoff italienischen Erzählungen und Epen entlehnen. Noch im 18. Jahrh., als Italien nach langer, geistiger Verödung ein zweites *Risorgimento*

feiert, macht sich der Einfluß dieses Landes auf die französische Tragödie geltend, indem mehrere Tragiker zweiten Ranges Stücke von Metastasio und Alfieri, diesen beiden genialen Vertretern der italienischen klassizistischen Tragödie, nachahmen. Die Pastorale und die Oper dagegen sind spezifisch italienische Produkte, die nach Frankreich verpflanzt werden; die italienische Pastorale in Frankreich wird, wie wir gesehen haben, zeitweilig durch die spanische, welche jedoch ebenfalls ein Ableger der italienischen ist, verdrängt; doch kann sie sich in einigen von uns erwähnten Vertretern bis zum Ende der Blütezeit dieses Genres behaupten.

Unumschränkte Herrschaft jedoch führt in Frankreich die italienische Oper, die der Kardinal Mazarin, ein Sizilianer von Geburt, den Franzosen zum ersten Male bekannt macht. Wir haben von den heißen Kämpfen gesprochen, die noch zu Ende des 18. Jahrhunderts ausgefochten werden zwischen den Anhängern der rein italienischen Oper und denen der französischen, welch' letztere sich aus der italienischen Oper und aus dem seit Ausgang des Mittelalters am französischen Hofe aufgeführten Ballette entwickelt hatte. Wir nannten eine namhafte Zahl italienischer Komponisten bis auf Verdi herab, die in Frankreich beliebt und tonangebend waren.

Was das Schicksal Ariost's in Frankreich betrifft, so können wir dasselbe nach den Ergebnissen unserer Untersuchung geradezu ein glänzendes nennen.

Nicht weniger als 97 Übersetzungen und Ausgaben [1]) dieses Epos ins Französische haben wir aufgezählt; davon fallen 23 in das 16., 14 in das 17., 21 in das 18. und 34 in das 19. Jahrhundert. Fünf Übersetzungen sind ohne Angabe der Jahreszahl erschienen. Obwohl Ariost in erster Linie epischer Dichter ist, finden sich manche lyrische Stellen in seinem *Orlando furioso* und in seinen Satiren; diese Stellen wurden wiederholt von französischen Lyrikern, besonders von

---

[1]) In diese Zahl sind auch die unvollständigen Übersetzungen sowie die Neuauflagen mit eingeschlossen.

einigen Hauptvertretern der *Pléiade*, ihren unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern nachgeahmt. Frühzeitig begann man auch einzelne Episoden nachzuahmen oder zu paraphrasieren; sogar Lafontaine verschmähte es nicht, zwei dieser Episoden frei zu übersetzen und in seine Contes aufzunehmen.

Eingehend haben wir ferner untersucht, wie groß der Einfluß der *Orl. fur.* auf das französische Theater gewesen ist. Dieser Einfluß besteht darin, daß die französischen Dramatiker einzelne Episoden aus dem „Rasenden Roland" dramatisch bearbeiten. Seit 1564 finden wir solche dramatische Bearbeitungen, wenn wir auch zum Teil nur ihre Titel kennen.

Die Bradamante-Episode findet eine Anzahl talentvoller und dichterisch begabter Bearbeiter. Garnier, La Calprenède und Thomas Corneille sind die hervorragendsten unter ihnen; alle drei bearbeiten den Stoff in ganz ähnlicher Weise und halten sich ziemlich genau an die italienische Quelle. Am besten bearbeitet ihn Garnier; seine Gestalten haben noch das Meiste von dem Hauche Ariostscher Poesie behalten. In den Tragödien der beiden letzteren treten uns nicht mehr Ariost'sche Wesen entgegen, sondern Franzosen des 17. Jahrh.'s, Gestalten, wie wir sie auf der klassizistischen Bühne des Frankreich des 17. Jahrhunderts sehen. Roy's Versuch, die Bradamante-Episode zu einem Operntexte zu verwenden, kann als gelungen angesehen werden.

Die Roland-Episode scheint in Frankreich beliebter und bekannter gewesen zu sein; trotzdem gelang es weder Mairet noch Quinault, den beiden bedeutendsten unter den dramatischen Dichtern, die sich mit dieser Episode beschäftigten, ein erfolgreiches Stück auf die Bühne zu bringen. Die Ursache des Mißerfolges lag in der Episode selbst, in der es an einem Mittelpunkt fehlt, um den sich alle Nebenepisoden, wie die Liebesgeschichte Angelica's und Medor's, der Tod Zerbin's und das Auftreten Rodomont's, gruppieren könnten. Dieser Mittelpunkt, den natürlich Roland's Raserei bilden sollte, konnte für die Bühne nur schwer geschaffen werden. Nur ein genialer Dichter wie Shakspere vermochte den Wahnsinn durch ein ganzes Stück hindurch auf

die Bühne zu bringen, und die Nerven der Zuschauer in höchster Spannung zu erhalten. Mairet und Quinault, zwei Geister, die nicht über das Mittelmaß hinausragen, wußten nicht, was sie mit dem rasenden Helden auf offener Szene anfangen sollten; sie dachten nicht daran, diesen im Grunde so tragischen Helden psychologisch ernst zu nehmen, ihn in seinen Seelenkämpfen, in seinem Ringen und allmählichen geistigen Dahinsterben darzustellen; statt dessen brachten sie die äußerlichste Seite des Wahnsinns zur Darstellung, ließen den Helden Bäume ausreißen u. dgl. Die Wirkung war beim Publikum eine komische; so folgten denn bald Parodien auf Parodien, welche alle diesen Hauptmangel an der dramatischen Darstellung der Rolands-Episode unbarmherzig geißelten.

Die Isabella- und die Ginevra-Episode wurden schon frühzeitig dramatisiert. Montreux schuf ein Zerrbild aus der rührend schönen Isabella-Episode, während Billard die Geschichte von Ariodant und Ginevra in endlos langen Monologen und Dialogen ohne jedes dramatische Interesse und in bombastischer Sprache auf der Bühne vortragen ließ. Nicht besser machten es die Nachfolger der beiden Dichter, wenn wir etwa von Voltaire absehen, dessen *Tancrède* auf die Erzählung von der schottischen Königstochter zurückgeht. Ihr Fehler lag darin, daß sie allzu peinlich dem mit epischer Breite erzählten Gange der Handlung bei Ariost folgten, statt sich die Erzählung dramatisch zurecht zu machen, und die einzelnen Personen derselben zu lebendigen, wahrheitsgetreuen Charakteren zu gestalten.

Diesen Versuch, eine Ariost'sche Episode wirklich dramatisch zu behandeln, und die Charaktere psychologisch zu vertiefen, machte Danchet. In seiner *Alcina* sehen wir, wie der Kampf in Alcine's liebeglühendem Herzen sich abspielt. Die Handlung in den einzelnen Szenen wird zum großen Teil motiviert; die Charaktere sind in kurzen, markigen Zügen dargestellt. Leider nimmt das Wunderbare, ein unerläßliches Requisit der damaligen Oper, in dem Stücke einen allzugroßen Raum ein und vermindert so bedeutend den Wert desselben.

Eine gründliche Veränderung erfuhren die Joconde- und die Zauberbecher-Episode auf dem französischen Theater. Bei Ariost liegt denselben etwas Tragisches, Pessimistisches inne; ein bitterer Zweifel an den idealsten Gütern des Menschen, an Frauenliebe und Treue spricht sich darin aus; dabei sind die obszönsten Situationen eingeflochten, welche selbst für die sittlich so tief verdorbene Zeit des Dichters das Maß des Erlaubten überschreiten, weshalb dieser seine weiblichen Leser vor der Lektüre des 28. Gesanges warnen zu müssen glaubt. Diese charakteristischen Merkmale der beiden Erzählungen verschwinden nun aus den französischen dramatischen Bearbeitungen derselben. Harmlose, meist einaktige Komödien, — Possen oder Schwänke möchten wir sie eher nennen —, werden aus den zwei Episoden gebildet, Stücke von durchwegs heiterem Tone, ohne jede obszöne Anspielung.

Auch einige kleinere Episoden, wie die Erzählung vom Schlosse des alten Zauberers und von dem Amazonenstaat auf Kreta, wurden ihrer Ernsthaftigkeit oder ihrer Obszönität entkleidet und für die komische Bühne zurecht gemacht; freilich verschwand bei einer solchen Umwandlung die zarte Poesie des Originals, und die unnachahmliche Mischung zwischen Tragischem und Komischem, wie sie sich durch den *Orl. fur.* zieht, geht in diesen für den Tageserfolg geschriebenen Einaktern völlig verloren; nur die Namen der in ihnen auftretenden Personen und die einzelnen Situationen erinnern noch an die Quelle, welcher die Verfasser dieser Komödien ihre Stoffe entlehnten.

So sehen wir also, daß im 16. und 17. Jahrhundert die Episoden aus dem *Furioso* nahezu ausnahmslos in ihrer vollen Tragik von den französischen Dichtern aufgefaßt und in diesem Sinne dramatisiert werden; der Grund davon liegt wohl darin, daß man in jener Zeit die Poesie des Ritterepos noch versteht. Das 18. Jahrhundert, das Zeitalter der Aufklärung, das nur die Vernunft gelten läßt, glaubt nicht mehr an diese Poesie, sondern spottet darüber, und so entstehen die zahlreichen Parodien Ariost'scher Heldengestalten, besonders des Roland, dann auch der Marphise, der Bradamante,

der Angelica und anderer. Daneben aber darf der Glanz der Ritterepen noch erstrahlen auf der prunkhaften Bühne der Oper, wohin sich die Welt des schönen Scheins während dieses Jahrh.'s vorzugsweise geflüchtet hat. Im 19. Jahrhundert endlich hören die dramatischen Bearbeitungen des *Orl. fur.* in Frankreich gänzlich auf, obwohl man glauben sollte, daß die romantische Schule den romantischsten aller Dichter wieder zu Ehren hätte bringen müssen. Doch scheinen die Zeiten endgültig vorüber zu sein, in denen man mit Vorliebe Ritter in glänzender Rüstung und Ritterfräulein in Panzer und Harnisch auf der Bühne ihre Waffen führen sieht. Das heutige Theater folgt eben dem Zuge der modernen Zeit, die sich immer mehr von dem Verständisse jener mittelalterlichen Welt entfernt.

Anhang.

Ariost-Übersetzungen.

1) *Roland furieux composé premierement en ryme thuscane par Messire Loys Arioste, noble Ferrarois et maintenant traduict en prose françoyse: partie suyvant la phrase de l'auteur, partie aussi le style de ceste nostre langue. Lyon. 1543. fol.*

Von dem Übersetzer wissen wir nichts Bestimmtes. Du Verdier schreibt die Übersetzung dem J. des Gouttes zu [1]); doch verfaßte dieser nur die Vorrede und erklärte darin ausdrücklich, nicht der Verfasser derselben zu sein. Goujet gibt jene Stelle in der Vorrede wieder und behauptet J. des Gouttes scheine nicht der Verfasser der Übersetzung zu sein. [2]) Nicéron's Behauptung, Jean Martin sei der Übersetzer [3]), wird von Guidi angeführt. [4]) Nach Nostradamus ist der Stil der Übersetzung «*suranné, devenu barbare pour nous*». [5]) Jeder Gesang wird allegorisch gedeutet.

---

[1]) *La Bibl., S. 709.*

[2]) Goujet, *Bibl. fr., Bd. VII, 345 f. — In der Widmung des Werkes an Card. Hippolyte von Este sagt J. des Gouttes: «Telle fut l'opinion du translateur du Furieux, quand premierement à ma requête, il mit la main à la plume; assavoir qu'il ne doubtoit point que l'Arioste tourné en prose Françoise ne perdît beaucoup de sa nayveté etc.» Danach kann J. des Gouttes der Übersetzer nicht sein, wenn wir nicht annehmen, daß er seine Autorschaft verbergen wollte.*

[3]) *Mémoires, Bd. IV, 539.*

[4]) *Annali, S. 177.*

[5]) *Vie des Poètes prov. Vorrede, S. VII.*

2. Dieselbe —, Lyon. 1544. in fol.[1])

3. Rol. fur . . . en prose (Selt. Ausg.) Paris. 1545. 8°.

4. Dieselbe —, Lyon. 1545. 8°.[2])

5. Dieselbe —, (seltene Ausg.) P. 1552. 8°.

6. Dieselbe —, P. 1552. 8°.

7. Le prémier volume du Rol. fur. . . . par Jean Fornier de Montauban. P. 1555. 4°. (Nur die ersten 15 Gesänge, ziemlich selten.)[3]).

8. Derselbe —, Anvers. 1555. 8° (Nachdruck).

9. Derselbe, Anvers. 1555. 4° (Nachdruck).

10. Rol. fur., comp. premierement etc. (Neudruck d. J. d. Gouttes zugeschr. Übers.) P. 1555. 8°.

11. Derselbe — P. 1571. 8° (Nachdr. der J. des Gouttes zugeschr. Übers.[4])

12. Derselbe. Par. 1575. 8°.

13. Rol. fur., trad. p. G. Landré P. 1571. 8°.[5])

14. D'amour furieux, Roland fur., composé en rithme tuscane p. M. Lovys Arioste, P. 1572. 8°.[6])

15. Rol. fur., trad. en prose . . . p. Gabr. Chappuys, Lyon. 1576. 8°.[7])

16. Derselbe —, Neudruck, Lyon. 1577, 8°.[8])

17. Arioste François de J. D. B. Les XII premiers chants de l'Arioste traduit en vers avec les Arguments et Allegories sur chacun chant. Lyon. 1580. 8°.[9])

---

[1]) Brunet, *Man., Bd. I, 167;* Guidi, *Ann. 177.*

[2]) Guidi, *ibd.; ebenso die unter 5 u. 6 angeführten.*

[3]) Du Verdier, *l. c., S. 691;* Goujet, *l. c., Bd. VII, 347:* Fo(u)rnier *übersetzte den Orl. fur. «surtout pour des héros qui voudroient unir à la valeur les qualités, qui font estimer l'honneur dans le héros». Die Übers. ist so buchstäblich wie möglich, entbehrt aber der Korrektheit und Vornehmheit.* Ebert, *Entwicklungsgesch., S. 169, erwähnt diese Übersetzung.*

[4]) Guidi, *Ann., S. 179.*

[5]) *Nur bei* Guidi *erwähnt; vgl.* Quadrio, *Stor. e rag., Bd. IV, 558.*

[6]) *Nur bei* Guidi *erw.*

[7]) Goujet, *l. c., Bd. VII, 362 sagt von dieser Übers., sie sei so schlecht, daß es unmöglich sei, sie zu lesen.*

[8]) Guidi, *Ann., 179;* Goujet, *ib. VII, 362 gibt an: Lyon* **1576.**

[9]) *J. D. B. = Jean de Boessière de Montfer en Auvergne; siehe*

18. Rol. fur. (Neudruck d. Ausg. von 1543). P. 1580. 8°.

19. L'Ar. fr. p. J. D. B[oessière] Lyon. 1580. 8°.

20. Le Rol. fur., trad. p. G. Chappuys, nouv. éd. augm. de figures en bois et de cinq Chants ajoutés au susdit Poème. — La Suite de Rol. fur., contenant la mort du vaillant Roger (du G. B. Pescatore) et de quelques stances du même Arioste, trad. de l'it. par le même Chap. Lyon. 1582. 8°.[1])

21. Rol. fur. (Neudr. der Übers. von 1543). P. 1582. 8°.

22. Rol. fur. . . . p. Gabr. Chappuys. Lyon. 1582. 8°.

23. Rol. fur. (Neudruck der Übersetzung v. Chappuys v. 1582). P. 1583. 8°.[2])

24. Derselbe —, Lyon. 1604. 8°.[3])

25. Derselbe —, Lyon. 1608. 8°.

26. Derselbe —, Rouen. 1610 u. 1618. 8°.

27. Le Divin Arioste ou Rol. le Fur. trad. nouvellement en François par Fr. de Rosset dédié à la grande Marie de Médicis reine de France et de Navarre. Paris. 1615. 2 vol., 4°.[4])

Barbier, *Dict. des Anon., Bd. I, 272;* Quérard, *Superch. litt., Bd. II, 326d. Nach* Goujet (*B. fr. VII, 351*) *übersetzte* J. de Boessière *diese 12 Ges. nicht allein. Wir haben es vielmehr mit einer Kompilation der Teilübersetzungen von Mellin de St-Gelais, J. A. Baïf und Cl. Belliard zu tun, die wir noch kennen lernen werden. Boessières' Anteil ist nach Goujet nicht besser und nicht schlechter als der der übrigen. In der Vorrede sagt er, Ariost sei ihm im Traum erschienen und habe ihn aufgefordert, den Orl. fur. zu übersetzen. Boessières hat später noch den ganzen Orl. fur. übersetzt, doch erschienen nur die ersten zwölf Bücher im Druck.*

[1]) Goujet, *B. fr., Bd. VII, 363: «A l'égard de la suite du poëme de Rol., traduite encore par le même, c'est l'ouvrage d'un autre Poëte Italien, J.-B. Pescatore.»*

[2]) *Nur bei* Guidi, *Ann., S. 181.*

[3]) *Nur bei* Blanc, *Bibl. II, 1271.*

[4]) *Nach* Blanc *enthält «Le divin Arioste» auch eine «suite continuée iusques à la mort du Paladin Roland»; nach Guidi findet sich diese Fortsetzung erst in der Ausgabe von 1644.* Goujet (*B. f., Bd. VII, 337*) *hält die Rosset'sche Übers. für eine Fortsetzung einer anderen, die zum Verf. einen Grafen Scandiano habe. Da Rosset Provenzale war, beherrschte er die franz. Sprache nicht mit der nötigen Leichtigkeit.*

28. Rol. fur., trad. p. G. Chappuys (Nachdruck). Rouen 1617. 8°.[1])

29. Derselbe, Rouen. 1618. 8°.

30. Le Divin Arioste (Neudruck der Übers. v. Rosset). P. 1625. 4°.

31. Rol. fur., trad., ou imité des vers Ital. de l'Arioste (erster Gesang). Rouen. 1638. 8°.

32. Le Divin Ariost (Neudruck von Rosset). P. 1644. 8°.

33. Arioste travesty, en vers burlesques (sans nom de l'auteur). P. 1650. 4°.[2])

34. L'Arioste moderne (ohne Namen des Verf.'s), P. 1685, 2 vol., 12°. Nach Brunet ist die Übersetzung von einer Dame: Louise Geneviève Gomez de Vasconcelle.[3])

35. Derselbe — (mit Angabe der Verfasserin). P. 1685. 2 vol., 12°.

36. Derselbe — Lyon. 1685. 2 vol., 12°.[4])

37. Derselbe — Lyon. 1686. 2 vol., 12°.[5])

38. Derselbe — P. 1720. 2 vol., 12°.

39. Rol. fur., poème héroïque d'après la trad. nouv. p. M. (J. B. de Mirabeau). La Haye. 1741. 4 vol., 12°.[6])

---

[1]) *Nur* Guidi, *Ann., S. 181. Ebenso die unter 29, 30 u. 31 verzeichneten Übers.*

[2]) *Nach* Goujet (*ibd. VII, 375*) *nur* ein *Gesang; der anonyme Übersetzer widmet ihn Scarron, dessen Nachahmer er ist.*

[3]) *Die Übersetzung ist abgekürzt; die anstößigen Stellen sind entfernt. Anlaß zu einer solchen Übertragung gab ihr, wie sie in der Vorrede sagt,* Quinault's *Oper: «Puisque l'Opéra va faire entrer Arioste dans le commerce du grand nombre, il ne faut pas qu'il y paroisse en vieux libertin; il effaroucheroit les Dames plutôt que de les divertir»* (*s.* Goujet *VII, 368;* Barbier, *Dict. d. an. I, 272*).

[4]) *Diese u. d. vorausgeh. Übers. erwähnt nur* Guidi, *ibd. S. 183.*

[5]) *Nur bei* Blanc, *Bibl. II, 1172, ebenso die folgende.*

[6]) *Goujet* (*VII, 369*) *lobt die Übers. von Mirabeau: «. . . la plus élégante et la mieux écrite que l'on pouvoit espérer de ce poëme si fameux.» Ähnlich* Moréri (*Dict. hist., Bd. I, 314*): *«La seule traduction que l'on puisse estimer, est celle qui a été faite par Mirabaud.» Wesentlich anders dagegen urteilt* Voltaire (*Dict. phil., Bd. VII, 516*); *er tadelt Mirab., weil er das Ironische, das Scherzhafte des ganzen Gedichtes*

40. Derselbe — La Haye. P. 1741. 4 vol., 12°.

41. Derselbe — Amsterdam. 1756, 4 vol., 12°.

42. Derselbe — P. 1758, 4 vol., 12°.

43. Rol. fur., poëme de M. Loujs Arioste trad. en françois, Amstd. 1766. 3 vol., 12° (ohne Namen des Verfassers).[1])

44. Derselbe (Neudr. der vorigen Übersetzung). P. 1771. 3 vol., 12°.

45. Rol. fur., poëme héroïque, trad. p. d'Ussieux. P. 1775 —1783. 4 vol., 8°.[2])

46. Rol. fur. (Neudruck von Mirabeau's Übers.). P. 1775. 4 vol., 8°.

47. Derselbe — P. 1776. 4 vol. 4°.

48. Rol. fur., trad. p. de Cavailhon. P. 1776—1777. 3 vol., 18°.

49. Rol. fur. (Neudruck v. Mirabeau's Übers.). La Haye. 1778. 4 vol., 12°.

50. Rol. fur., trad. p. E. de la Vergne, comte de Tressan.[3]) P. 1780. 5 vol. 12°.

51. Essai de traduction en vers du Rol.-le-Fur. de l'Arioste par Dupont de Nemours. P. 1781. 8°.[4])

52. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan's Übers.). P. 1781 (ohne Angabe der Zahl der Bände und des Formats).[5])

53. Derselbe — P. 1786. 5 vol. 18°.[6])

54. Rol. fur., avec l'italien à côté, nouv. trad. p. Panckoucke[7]) et Framery. P. 1787. 10 vol. 18°.

---

nicht nachzuahmen verstehe; dann gibt er selbst eine Übersetzung der ersten drei Strophen des 35. Ges.

[1]) *Nur* Guidi, *Ann., S. 184.*

[2]) Brunet (*Man. I, 442*) *bezeichnet sie als literarisch unbedeutend.*

[3]) Brunet (*Man. I, 44*): *«La traduction de Tressan a eu jadis du succès, quoiqu'elle manque tout à fait de fidélité.» Ähnlich La gr. Encycl., Bd. XXXI, 363.*

[4]) *Nach* Guidi, *S. 185, in 4 vol.*

[5]) Barbier, *Dict. des anon. Nr. 5505.*

[6]) *Diese und die vorhergehenden Übers. erw. nur* Guidi, *ibd.*

[7]) Panckoucke's *Übers. wird von* Brunet (*Man. I, 443*) *als ziemlich genau bezeichnet; der ital. Text ist der Übers. beigefügt. Siehe auch La grande Encycl., Bd. XXV, 933.*

55. Rol. fur., trad. p. Tressan. P. 1787. 4 vol. 12°.[1])
56. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1788. 3 vol. 8°.
57. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1792. 8 vol. 16°.
58. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1793. 6 vol. 8°.
59. Derselbe — P. 1797. 6 vol. 8°.[2])
60. Derselbe — trad. p. Tressan. Par. 1800. 4 vol. 8°.
61. Derselbe — trad. p. Laborde. Perp. 1802. 8°.
62. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan's Übersetzung). P. 1804. 4 vol. 8°.
63. Derselbe — tr. en prose. P. 1810. 6 vol. 12°.
64. Derselbe — Par. 1810. 6 vol. 16°.
65. Essai de trad. en vers ... [p. Dupont de Nemours]. P. 1812. 8°.
66. Derselbe (Neudr. d. Ausg. v. 1812). P. 1813. 8°.
67. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1818. 6 vol. 8°.
68. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1822. 7 vol. 12°.
69. Rol. fur., poëme héroïque (Chants I—XXIII, nach Blanc, p. XIII), P. 1822. 8° (der Übersetzer ist unbek.).[3])
70. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1823. 4 vol. 32°.
71. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan), suivi du Rol. amoureux, de Bojardo. P. 1824. 7 vol. 8°.
72. Derselbe — P. 1824. 4 vol. 32°.
73. Derselbe — P. 1826. 6 vol. 18°.[4])
74. Rol. fur., trad. en vers français p. Ch. Duvau de Chavagne.[5]) Angers 1829, 3 vol., 8°.
75. Rol. fur., trad. p. le baron de Frênilly. P. 1834. 4 vol. 8°.
76. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan), P. 1835. 3 vol. 18°.
77. Rol. fur. (Neudr. v. Chavagne's Übers.; Verbesserte Auflage). P. 1838. 3 vol. 8°.
78. Rol. fur., nouvelle traduction en Prose avec la vie de l'Arioste ... p. A. Mazuy, P. 1839—1840. 3 vol. 8°.[6])

[1]) *Nur* Guidi, *ibd.*
[2]) *Nur* Blanc, *l. c.; ebenso die folgenden drei.*
[3]) Guidi, *Ann., S. 187.*
[4]) *Nur* Blanc, *Bibl. II, 1272. In dasselbe Jahr fällt auch die Übersetzung der Satiren des Ariost von Trêlis. Lyon. 1826. 8°.*
[5]) *S. auch* Brunet, *Man., Bd. I, 443.*
[6]) *In diesem Jahre werden auch die Satiren von* Delécluze *übers.*

79. Rol. fur. (Neudr. v. Panckoucke). P. 1842. 2 vol. 18 ^{0}.

80. Rol. fur. Paris. 1842. 2 vol. 12 ^{0}.

81. Rol. fur., P. 1844. 8 ^{0} (ohne Angabe des Übersetzers; die Ausg. ist mit 350 Vignetten versehen).[1])

82. Rol. fur. (Neudr. v. Tressan). P. 1846. 4 vol. 16 ^{0}.

83. Rol. fur. (Neudr. der Übers. von 1844. P. 1863. 4 vol. 8 ^{0}.

84. Rol. fur. (20 chants) trad. en vers p. F. Desserteaux. P. 1864. 12 ^{0}.

85. Rol. fur., imité en vers p. F. Ragon. P. 1869. 2 vol. 12 ^{0}.

86. Rol. fur., trad. pour la Bibliothèque Nationale. P. 1875. 6 vol., 12 ^{0}.

87. Rol. fur., trad. p. Hippeau. P. 1876. 2 vol. 12 ^{0}.

88. Le Rol. de l'Ar. raconté . . . p. Marc-Monnier. P. 1878. 12 ^{0}.[2])

89. Rol. fur., trad. p. Du Pays, P. 1878. in-fol.

90. Rol. fur., trad. litt. p. Bonneau. P. 1879—1883. 3 vol., 18 ^{0} (Canti I—XV).

91. Rol. fur., trad. p. Reynard. P. 1880—1883. 4 vol. 18 ^{0}.

92. Rol. fur., trad. p. Ch. Simond. P. 1890. 8 ^{0}.

Übersetzungen ohne Angabe des Datums der Veröffentlichung.[3])

93. Rol. fur., trad. en fr., P., 4 vol., 8 ^{0}. Die Übersetzung wird angeführt im 2. Bande der *Bibliothèque des Romans*, und

---

u. mit Kommentar versehen (*Satires, tr. p. D. P. 1839, 8*^{0}). — *Mazuy's Übers. ist mit zahlreichen Anmerkungen vers., die meistens der engl. Ausg. d. Orl. fur. von Panizzi entlehnt sind.*

[1]) *Nach* Blanc (*Bibl. II, 1274*) *ist Victor Philipon de la Madelaine der Übersetzer* (*ebenso* Brunet, *Man., Bd. I, 443*).

[2]) Ang. Degubernatis (*Nuov. Ant. 1878. 2a serie, S. 380*) *sagt von Marc-Monnier, er übersetze zwar nicht mit gewissenhafter Treue, aber seine Übersetzung entspreche franz. Geschmacke. M.-M. läßt alle Episoden beiseite, welche sich nicht direkt auf den Gang der Handlung im Orl. fur. beziehen.*

[3]) *Die nun folgenden Übersetzungen sind bei* Blanc, *II, 1273 erwähnt.*

es wird dort zugleich bemerkt, daß es sich um eine abgekürzte Übersetzung handle.

94. Rol. fur., poème héroïque, P., 4 vol., 4°.

95. Rol. fur., trad. en Fr. p. J. Mart. P., 8°.

96. Rol. fur., trad. p. Panckoucke et Tramery avec une notice sur l'Arioste par A. Latour, P., 2 vol., 12°.

97. Rol. fur., trad. p. Maruy, P., 1 vol. 4°. (Illustrierte Ausgabe).

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



